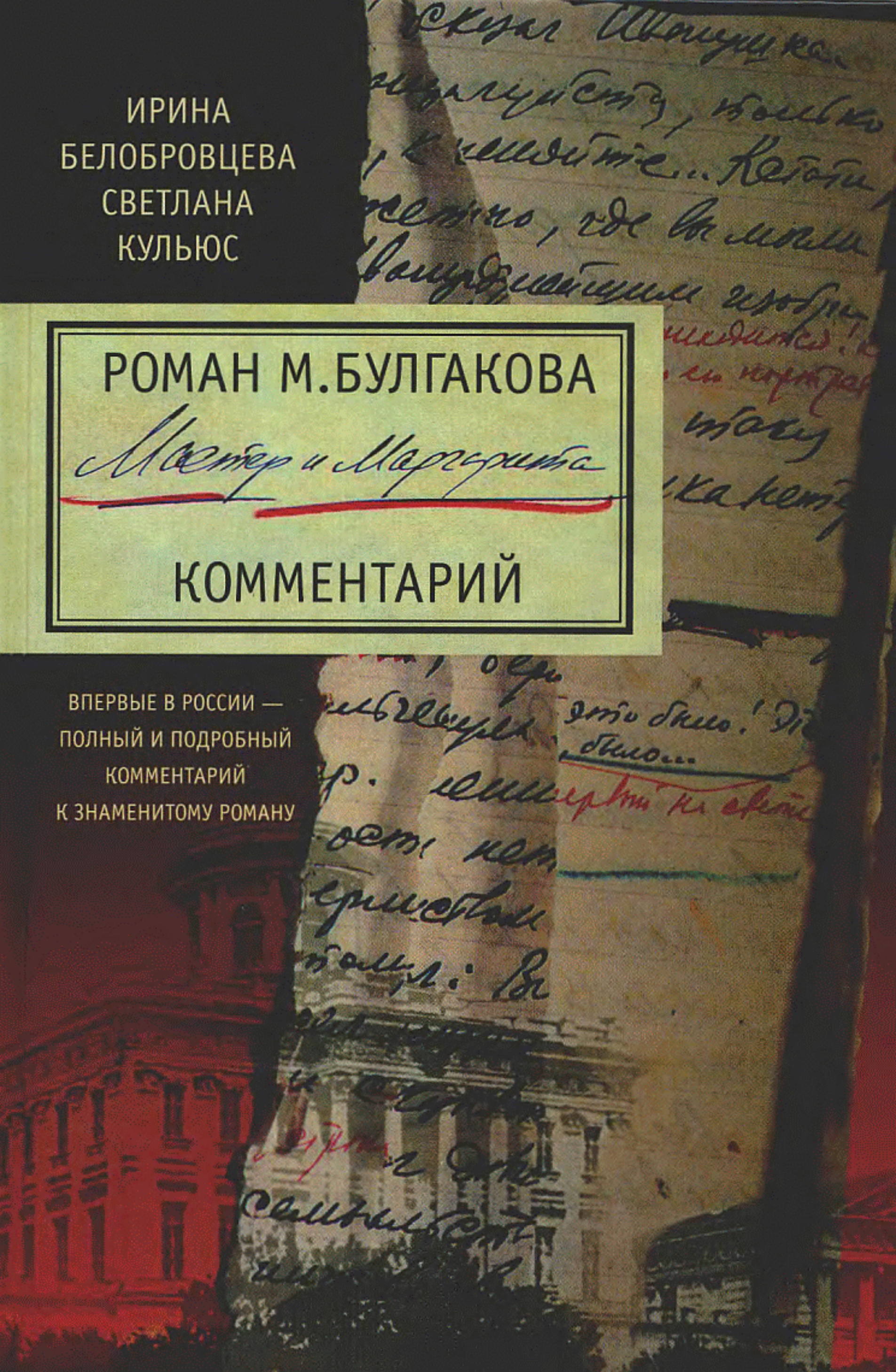

ИРИНА
БЕЛОБРОВЦЕВА
СВЕТЛАНА
КУЛЬЮС
РОМАН М. БУЛГАКОВА
Мастер и Маргарита
КОММЕНТАРИЙ
ВПЕРВЫЕ В РОССИИ —
ПОЛНЫЙ И ПОДРОБНЫЙ
КОММЕНТАРИЙ
К ЗНАМЕНИТОМУ РОМАНУ

ИРИНА
БЕЛОБРОВЦЕВА
СВЕТЛАНА
КУЛЬЮС

РОМАН М. БУЛГАКОВА

Мастер и Маргарита

КОММЕНТАРИЙ

МОСКВА
КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6

УДК 882-992
ББК 84-4
Б 43

Художник – П.К. Бем

Белобровцева И., Кульюс С.
Б 43 Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. Белобровцева, С. Кульюс. – М.: Книжный Клуб 36.6, 2007. – 496 с.

ISBN 978-5-98697-059-2

Роман М. Булгакова знают и читают все. Но все ли понимают, о чем говорит эта книга? Все ли видят, что изобразил автор?

Впервые в России – полный и подробный комментарий к знаменитому роману: настоящий путеводитель по великому произведению, подлинная энциклопедия мира булгаковских героев и образов.

Авторы Комментария – доктора философских наук Ирина Белобровцева и Светлана Кульюс, выпускницы Тартуского университета, представительницы школы Лотмана.

УДК 882-992
ББК 84-4

ISBN 978-5-98697-059-2

ОТ АВТОРОВ

Комментарий к литературному произведению – своеобразный, требовательный жанр. Он призван, обобщив находки и опыт предшествующих исследователей, ответить, по возможности, на возникающие у внимательного читателя вопросы. Вместе с тем он предполагает открытость, незавершенность. Даже при самой тщательной работе всегда остается место для коррекции и дополнений, возникающих в связи с введением в оборот новых материалов. Сказанное особенно актуально для комментария к роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», исследования о котором в тысячи раз превышают объем самого произведения.

До сих пор роман «Мастер и Маргарита» комментировался главным образом в связи с очередным его изданием, постранично, при этом объяснения и примечания были далеко не полными, нередко дублировали друг друга и не давали представления о конструктивных принципах организации текста.

Предлагаемый читателю комментарий ориентирован на традицию, плодотворно разработанную Ю.М. Лотманом при изучении романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Вслед за ним авторы сочли нужным ввести главы, посвященные истории создания и публикации романа, его поэтике и тем историко-культурным кодам, которые участвуют в конструировании текста и генерировании дополнительных семантических полей «закатного романа» Булгакова.

Авторы глубоко признательны тем, кто на разных стадиях работы помогал им советами, замечаниями или рецензиями: Ф. Балонову, М. Безродному, С. Боброву, Н. Богомолову, Т.В. Ивановой, Л. Клебергу, Ю.М. Лотману, Б.С. Мягкову, В. Перельмутеру, Т. Рогозовской, О. Ронену, Р. Тименчику, Ф.П. Федорову, Р. Янгирову, участникам «Булгаковских чтений» 1993–1997 гг. при Российском институте истории искусств (С.-Петербург); сотрудникам отдела рукописной книги Российской государственной библиотеки.

ПРИНЯТЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

В тексте комментария использованы квадратные и угловые скобки.

Квадратные скобки обозначают текст, уничтоженный Булгаковым и реконструируемый по контексту.

В угловых скобках, за исключением отмеченных случаев, приводятся примечания авторов комментария.

Курсив, кроме особо оговоренных случаев, принадлежит авторам комментария.

На протяжении всего текста комментария заглавие романа «Мастер и Маргарита» сокращается до МиМ.

Произведения М.А. Булгакова цитируются по изданию: М.А. Булгаков. Собрание сочинений: в пяти томах. М.: Худ. литература, 1989–1990.

Отсылки к материалам из архивного фонда Булгакова в Российской государственной библиотеке даются с указанием номера фонда, порядкового номера картона, единицы хранения и листа (например, 562-7-1-43).

I

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Валентин Катаев относил возникновение замысла МиМ к 1923–1924 гг. (Чудакова 1977: 106), однако документальные материалы дают возможность возвести его лишь к 1928–1929 гг. Он задумывался как «роман о дьяволе» – об этом свидетельствуют и перечни предполагаемых названий в черновиках («Черный маг», «Консультант с копытом», «Великий канцлер», «Вот и я» <фраза, с которой в опере предстает перед Фаустом Мефистофель>, «Шляпа с пером», «Черный богослов», «Подкова иностранца», «Копыто консультанта», «Евангелие Воланда», «Князь тьмы» и др.). Подтверждает это и сам Булгаков в письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г., где произведение названо «романом о дьяволе», черновик которого сожжен автором.

От самого раннего периода работы сохранились две тетради с черновым текстом уничтоженного романа, из которых Булгаков вырывал листы таким образом, что часть их (незначительная) уцелела, так же как и обрывки отдельных листов из третьей тетради. Они датируются 1928–1929 гг. К маю 1929 г. относится первая дата, фиксирующая определенную степень готовности текста. В это время Булгаков отдает одну главу романа в редакцию альманаха «Недра», где публиковались «Дьяволиада» и «Роковые яйца», однако она не принята к печати.

Тема дьявола, Князя тьмы, действия темных сил появлялась у Булгакова и прежде. Так, в повести «Дьяволиада» (1924) незадолго до смерти главный герой видит необыкновенного черного кота (начиная со Средневековья, черные коты – знак присутствия нечистой силы). «Дьявол» предстает перед героем и в оборванной на полуслове повести «Тай-

ному другу» (1929): «Сын погибели, однако, преобразился. От обычного его наряда остался только бархатный черный берет...» (4, 564). Его облик герой проецирует на главного редактора журнала Рудольфа Рафаилыча. При этом неизменной остается потусторонняя природа персонажа, который произвольно называется то дьяволом, то сатаной, то Вельзевулом и Мефистофелем. Сохранив название главы – «При шпаге я», Булгаков вернулся к образу редактора с его бесовской природой в «Записках покойника», где он носит имя Ильи Ивановича Рудольфи и возглавляет частный журнал «Родина». «Записки покойника» создавались в 1936–1937 гг., когда уже шла напряженная работа над последним романом. Возможно, продуманность образа Воланда сказалась и на более осторожном обращении с именами Рудольфи. Он спроецирован только на Мефистофеля, назван духом, а его внешность заимствована из оперы Гуно «Фауст»: «Лицо с властным носом и разметанными бровями. <...> мне померещилось, что под квадратным подбородком торчит острие черной бороды. Берет был заломлен лихо на ухо. Пера, правда, не было» (4, 412).

Сохранились также две тетради с черновыми набросками 1929–1931 гг. Первую из них считают остатком первой редакции романа.

Деление на редакции составляет важнейшую текстологическую проблему МиМ. При оформлении фонда М.А. Булгакова в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (тогда Государственной библиотеки имени В.И. Ленина) в основу деления рукописей романа на 8 редакций был положен принцип наличия в варианте рукописи первой главы романа (см.: Чудакова 1976). Именно в том порядке, в каком озаглавлены единицы хранения в фонде писателя, они приводятся в приложении к настоящему комментарию. Однако позже исследователи высказали разнящиеся точки зрения на количество и содержание редакций, которые составители комментария считают необходимым воспроизвести.

Так, Б.В. Соколов в «Энциклопедии Булгаковской» (Соколов 1996) считает достаточным обозначить три редакции:

– первую, к которой отнесено все написанное Булгаковым до момента уничтожения рукописи в 1930 г.;

– вторую, которая складывается к осени 1936 г. и опубликована под названием «Великий канцлер» (Булгаков 1992);

– третью, которая начата во второй половине 1936 или в 1937 г. и завершена в 1938 г. словом «конец».

Все, что происходит с рукописями романа далее (перепечатка летом 1938 г., в ходе которой текст подвергался многочисленным изменениям и дополнениям, а затем продолжительная, вплоть до последних недель жизни, обширная правка со вставками объемных сцен и концептуальными изменениями некоторых сюжетных линий и т.п.), Б. Соколов считает лишь правкой рукописи. С текстологической точки зрения принять подобную классификацию невозможно.

Деление на редакции МиМ, предложенное В.И. Лосевым (Булгаков 1992), сохраняет их первоначально определенное количество и лишь в деталях разнится с их описанием (Чудакова 1976). Иначе подходит к проблеме текстолог Л.М. Яновская, которая выделяет 6 редакций. Ниже авторы приводят свое описание редакций романа.

Первая редакция. Открывается несколькими вариантами названий (далее квадратными скобками обозначен текст, который можно восстановить по смыслу; многоточием внутри квадратных скобок – текст, реконструировать который невозможно; пропуски в тексте цитаты обозначены отточием в угловых скобках): «Сын[...] <возможно, «Сын погибели», ср. с «Записками покойника» – И.Б., С.К.>, Гастроль[…] Ром[…], П[…], Ром[…], Черный маг. Божеств[…]» (562-6-1-1). Единственный полностью сохранившийся вариант названия дал основания для публикации фрагментов первой редакции под заглавием «Черный маг» (Булгаков 1992). На полях тетради – имена, свидетельствующие об особом интересе Булгакова к демонологической линии произведения: «Антессер. Азазелло. Велиар» (562-6-1-1). Указано время действия – июнь 1935 г. (вначале выбран 1934 г., затем последняя цифра в рукописи была исправлена). Повествование велось

от первого лица, и по оставшимся полоскам исписанных листов понятно, что речь шла о начальнике отделения рабоче-крестьянской милиции («р.к. милиции») Кондрате Васильевиче и о преступнике, орудовавшем в районе трамвайного кольца «Б» и разоблаченном некой «потрясающей дурой» (562-6-1-3). Написанное, скорее всего, не удовлетворило Булгакова. Он принимается за роман заново, сохранив рассуждение, что преступнику может прийти на ум навестить и другие города, помимо «нашей красной [столицы]» (562-6-1-3 об.).

Во втором варианте начала романа вычитывается имя преступника – Азазелло и выявляется конфликт между рассказчиком и Кондратом Васильевичем, разъяснения которого рассказчика не устраивают. И хотя он излагает свои сомнения начальнику отделения милиции «со всею почтительностью» (562-6-1-4), последний сквозь зубы замечает, что повествователь уделяет делу слишком много внимания и даже роняет из «малиновых уст слово „контр[революция]“» (562-6-1-4 об.).

Только после этого следует глава, которая в других редакциях открывает роман. Она носит название «Шестое доказательство» и представляет собой вариант сцены на Патриарших прудах. Не уцелели имя и отчество первого из собеседников (Булгаков многократно менял их), позже, в этой же редакции, он назван Владимиром Мироновичем. Заметны колебания при выборе имени и фамилии второго: имя Антоша Безродный зачеркивается и сверху появляется надпись «Иванушка Попов». Из обрывков текста понятно, что на пруды выходит нянька с ребенком, впоследствии показавшая, что разговор шел об Иисусе Христе (поверх основного текста надписано: «не наврала»). Берлиоз в этом варианте – редактор журнала «Богоборец», он просит Безродного приписать антирелигиозные (вначале они названы «ударными», но это слово зачеркнуто) стишки к уже «изготовленному» рисунку. Слушая «инструкцию» Берлиоза, Иванушка «перегнулся», поднял что-то из пыли и, по всей видимости, этим «чем-то» нарисовал Христа, облику которого сопутствуют такие определения, как «аскети[ческое]» лицо, «безнадежный» вид. Ря-

дом была изображена «разбойничья рожа» в пенсне, принадлежавшая, очевидно, капиталисту. Именно такое, «двойное» изображение описывал Берлиоз Иванушке, потому что, закончив рисунок, тот спросил: «Так нарисовано?» (562-6-1-10). Сцена завершалась обрывком фразы: «В это[-то время из] переулка», предвещающей появление дьявола.

Повествователь сообщает обо всем этом в плюсквамперфектуме: в момент рассказа перед ним лежит дело, начатое рабоче-крестьянской милицией 14 июня 1935 г., где в рубрике «приметы» перечисляются: «бритый», «брюнет», «тонкий» (видимо, нос), «обыкновенный»; как особая примета названо кольцо на пальце. Слово «обыкновенный» вызывает резкое неприятие повествователя: «Помилуйте? <...> [об]ыкновенный...?!» (562-6-1-10 об.). Несколько позже названы и те приметы, которые позволяют ему иронизировать над формулировкой милиции. Среди них – «черные», скорее всего, волосы, но далее следуют «пла[тиновые коронки]», очевидно, хромота на «[ле]вую ногу», фрак и нечто имеющее «[ора]нжевый» цвет (562-6-1-11 об.). Возможно, что эти приметы тоже названы кем-то из свидетелей, потому что ниже следует их опровержение: явившийся из переулка «вовсе не [хромал] на левую но[гу]», а такова была «[особен]ность походки» – нога «шалила при х[одьбе,] как это быва[ет при забо]левании хол[ецистите]...» (562-6-1-13). Здесь же отмечена традиционная асимметричность облика дьявола, но, в отличие от последних редакций, не бровей, а глаз: правый «[вы]ше левого, так [что каз]ался пустым...» (562-6-1-13 об.). Появившийся из переулка уже в первой редакции кажется собеседникам иностранцем, но здесь Булгаков, обыгрывая мистическую природу пришельца, несколько раз называет его «иностранный человек» (562-6-1-15).

Содержание беседы Берлиоза и Иванушки Попова Булгакову вполне ясно, и он схематично набрасывает его поперек тетрадного листа снизу вверх: «Владимир Миронович обнаруживает недюжинную эрудицию, а Иванушка слушал своего наставника, изредка подавая меткие реплики» (562-6-1-16). Появляется в первой редакции и пес Бимка, но иностранец

жестом отсылает его прочь. Бимка уходит, но возвращается с двумя псами, которые, видимо, тоже были отосланы.

Так же, как в других редакциях, дьявол подсаживается к собеседникам. Когда речь заходит о доказательствах бытия Божьего, Булгаков сверху страницы записывает вставку в основной текст: «Как?! – воскликнул [незна]комец, – вы считае[те,] что блестящие выверты мысл[и] блаженного Августина, да е[ще фор]мулировка Ансельма Кентербе[рийского] ничего не стоят? – Ничего, – ответил Берли[оз...] они схоластическ[ие...] – Какой такой Имм[ануил? –] осведомился Ивануш[ка] и поморгал глазами. – Кант, подтвердил незнакомец и гла[за его] сверкнули: <Видимо, сюда и должна была идти вставка, написанная снизу вверх по внутреннему краю страницы – >: – Неужели вы забыли? Кант, – вежливо пояснил незнакомец, не догадываясь, очевидно, что Иванушка никогда этого не знал» (562-6-1-19).

В ходе работы над первой редакцией Булгаков пробует именовать своего дьявола Вельяром Вельяровичем Воландом, а Аннушку, разлившую постное масло, – Пелагеюшкой. Но в основных чертах разговор выстраивается так же, как в окончательном тексте. Затем незнакомец, которого автор называет «инженером», обнаруживает Иванушкин рисунок, удивляясь изображению Иисуса в пенсне, и утверждает, что Иисус существовал, хотя бы потому, что он лично видел, как тот стоял на крыле храма. Имеется в виду искушение Христа дьяволом, описанное в Евангелиях от Матфея и Луки: «И повел Его в Иерусалим, поставил Его на крыле храма, и сказал Ему: если Ты Сын Божий, бросься отсюда вниз; <...> Иисус сказал ему в ответ: сказано: „не искушай Господа Бога твоего“» (Лк. 4: 9–12). Ершалаимский сюжет писателю уже в первой редакции был ясен, отличия от поздних редакций заключались, скорее, в оформлении. Рассказ о Пилате и Иешуа принадлежал здесь Воланду и входил в роман единым куском. Правда, арестованного допрашивал вначале первосвященник Анна, который обзывал его негодяем, осмелившимся объявить себя царем. Есть план главы, названной «История у...». Ее действие происходит «в ночь с 23 на 2[4]»: «1.) Разбу-

дили... 2.) У Каиа[фы.] 3. Утро» (562-6-1-26). На одной из страниц сверху было вписано имя предполагавшегося персонажа: «Клавдия Прокула – жена Пилата» (562-6-1-32).

Намечен в этой редакции и ответ незнакомца на вопрос Берлиоза о несовпадении с Евангелиями (Берлиоз удивляется, что никто не кричал: «Распни его!») – он найдет свое место во второй редакции романа (Булгаков 1992: 236). Судя по сохранившимся фрагментам, в первой редакции ответ был приближен к советской реальности: упомянув о черни, инженер говорил, что она «любит шум, кровь <...> напевали: [ку]ды котишьси <...> [пропа]дешь. Не воротишьси» (562-6-1-32 об.).

Разночтением с последующими редакциями и каноническим текстом является и более соответствующая евангельскому сюжету сцена крестного пути Иешуа, который «тащил свой <далее зачеркнуто „крест“> <...> брус которого был <...> из фигового дерев[а...] тяжел, ноги бо[лели...] дышал и страдал [невероятно, пот] струями лил [с него]» (562-6-1-34). Когда Иешуа изнемог, из толпы зевак «взводный» вызвал сапожника, чтобы тот нес брус за осужденного. Сапожник вначале испытывает обиду, «[буд]то над ними учинено стыдное <...>, но Иешуа улыбается ему, и эта простая и правдивая улыбка становится для сапожника доказательством, что тот не совершил „никакого преступ[ления]“» (562-6-1-36).

На этом пути и только в первой редакции появляется Вероника, которая когда-то, когда Иешуа появился в Ершалаиме, видимо, сидела в большой печали, а когда он заговорил с ней, бросилась на него ([но]гтями вцепилась [...хо]лодной груди, <...> [как] кошка стала ши[петь <...> «Позор] на твою голову <...> Прокли[наю...»] (562-6-1-36 об.). Однако Иешуа применил «свой беспроигрышный прием» (562-6-1-37) – он «улыбался до тех [пор, пока она не] умолкла», а потом сказал: «Лишь очень гл[упые люди могут] проклинать Бог[а]» (562-6-1-37). С той поры Вероника стала улыбаться. Увидев осужденного, она между рядами легионеров пронесла полотенце, купила за цент воды и отерла ему пот. Она поняла, что он «был унижен», толпа хлынула дальше, а «кра[савица со стон]ом и слезами [упала в об]морок» (562-6-1-38 об.).

Воланд в этой редакции целью своего приезда в Москву называет выступление в Мюзик-Холле с сеансами белой магии. В середине тетради есть разметка первых четырех глав с названиями: «1.) Пролог; 2.) Евангелие от В[оланда]; 3.) Интермедия; 4.) Марш фюнебр» (562-6-1-45).

Незнакомец, в полном соответствии с традиционной ролью дьявола, искушает Иванушку, уговаривая наступить на нарисованный им портрет, обзывает его «интеллигентом», и тогда тот, «с таким [видом, словно Воланд] назвал его [... суки]ным сыном <...> двинулся [к рисунку и занес] над ним скорохо[довский штиблет]» (562-6-1-45 об.).

Эта сцена будет повторена во второй редакции, и в ней, добившись, чтобы Иван растоптал изображение Христа, Воланд говорит: «Ну, вот, все в порядке, и дочь ночи Мойра допряла свою нить» (562-6-1-46).

Вторая редакция. Открывалась главой «Пристают на Патриарших», ее действие начиналось в среду 5 июня, на закате. В этом варианте текста Иванушка также рисовал портрет Христа – «волосы, точно разделенные пря[мым пробором надвое] сливались на ас[фальте...] живой рот <...> выписан сердечко[м] <...> аккуратная раз[двоенная бородка]» (562-6-2-5, 6).

Заметны и некоторые изменения. В частности, здесь описывается, как Иванушка, сбежав из психиатрической лечебницы, угоняет катафалк с телом Берлиоза и по неосторожности роняет его с моста в Москву-реку.

Еще один важный компонент, не встречающийся в других редакциях, – одиннадцатая глава, посвященная далекому от жизни ученому Фесе, который, как предположила исследовательница, должен был по первоначальному замыслу выполнять функцию, отведенную впоследствии мастеру (см.: Чудакова 1976).

Во второй редакции впервые появляется Левий Матвей и значительно более подробно описаны крестные муки Иешуа – оба изменения свидетельствуют о нарастании значимости ершалаимской линии романа, о решении сделать

Иешуа одним из главных героев произведения, которое поначалу было задумано как «роман о дьяволе». И хотя произведению придано новое название – оно проясняется в подготовленной для альманаха «Недра» в мае 1929 г. главе «Мания фурибунда» (по содержанию соответствует пятой главе канонического текста «Было дело в Грибоедове»), которая имела подзаголовок «глава из романа *Копыто инженера*». Под этим названием вторая редакция романа опубликована в: Булгаков 1992. Закономерно, что оно не стало окончательным, потому что уже не отражало подлинного смысла романа. Ни мастера, ни Маргариты в первой и второй редакциях еще не было.

В двух вариантах сохранились **наброски отдельных глав третьей редакции** романа, написанные в 1931 г. (один из них опубликован в: Булгаков 1992 под названием «Черновые наброски к роману, написанные в 1929–1931 гг.»). В обоих вариантах действие начинается 14 июня, в первом – в 1943, во втором – в 1945 г. Берлиоза здесь зовут Антоном Антоновичем. Он возглавляет Всеобщее дружество писателей, или Вседружпис, который обитает в «Шалаше Грибоедова».

Собеседника Берлиоза на Патриарших прудах зовут Иваном Покинутым. В окончательном тексте Булгаков отказывается от первоначального замысла изобразить поэта, «известного всему СССР» (562-6-4-8), возможно, потому, что молодость Ивана Бездомного становится залогом возможных изменений его убеждений и жизни.

В главе «Полет Воланда» повествование ведется от имени «я», который, по его словам, не слышит, но «видит» разрушительный свист Фагота. Далее следуют несколько отдельно написанных фраз и дан зачин: «На закате двое вышли на Патриаршие пруды», за которым идет название (главы? романа в целом?) – «Консультант с копытом» и заново повторена та же первая фраза (562-6-4-13 об.).

Полное отсутствие каких бы то ни было параллелей с ершалаимской линией МиМ свидетельствует, что в набросках Булгаков разрабатывал сатирическую линию произведения, пока что остававшегося для него в первую очередь «романом о дьяволе».

Третья редакция. Работа над романом приостановилась. Вернулся к ней Булгаков в 1932 г., на первой же странице определяя жанр произведения – «Фантастический роман», а затем выписывая варианты названий: «Великий канцлер. Сатана. Вот и я. Шляпа с пером. Черный богослов. Он появился. Подкова иностранца». Далее, уже ближе к середине текста, он записывает еще несколько заглавий: «Он явился. Происшествие. Черный маг. Копыто консультанта». Подлинное продолжение работа получает лишь в июле 1933 г., во время поездки в Ленинград с Е.С. Булгаковой. Свидетельством тому может служить письмо В.В. Вересаеву от 2 августа 1933 г.: «В меня же вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал мазать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман» (5, 491).

Композиция ершалаимских глав не похожа на окончательную редакцию: в главе 11-й – «Евангелие от Воланда» – часть текста пропущена, а заканчивается она тем, что «Равван, свободный, как ветер, с лифостротона бросился» в толпу (562-6-7-19 об.).

В третьей редакции романа, еще не обретшего своего канонического названия, уже присутствуют оба героя – Маргарита и поэт, называемый также Фаустом. Однако герой в этом варианте далек от «трижды романтического мастера», не столь романтична и Маргарита. Так, в главе, озаглавленной ее именем, героиня, проснувшись утром, думает, что нужно отречься от любимого, иначе «засохнет ее жизнь»: «О нет – прошептала Маргарита, – я не мерзавка, я лишь бессильна. Поэтому буду ненавидеть исподтишка весь мир, обману всех, но кончу жизнь в наслаждении» (562-6-7-50 и 50 об.). Улетающая на шабаш Маргарита разбивает семафор на Арбате, на улице из-за нее вскипает драка. Для описания героини Булгаков выбирает характерные языковые средства, призванные подчеркнуть в ней злое, агрессивное начало: она окликает соседа Николая Ивановича, «продолжая кипеть»; после разговора с Фиелло (так назван в этой редакции Азазелло) она *«швырнула* трубку не на рычаг, а на кровать»;

вылетев в окно, она «через мгновение <...> *овладела* пространством» (Булгаков 1992, 144–145).

Наконец, текст этот заметно более натуралистичен, например, в изображении головы Берлиоза в сцене шабаша, в упоминании о том, что Внучата (будущий Варенуха), в бытность свою вампиром, загрыз курьершу, а также в описании раны на шее некой декольтированной участницы шабаша (Булгаков 1992: 156).

Особенностью *только* третьей редакции является указание на место пребывания мастера до момента, когда он предстает перед Воландом. Отправляющийся за ним Фиелло поначалу облачается в одежду, подходящую для сурового климата: «На нем оказалась ушастая меховая шапка и длинный полушубок» (562-6-8-5 об.). Правда, это описание зачеркивается. На оборванном едва ли не до самого корешка листе 6 угадывается, что «кот изъявил желание добро[вольно отправиться с Фиелло] и разреш[ение получил]» (562-6-8-6). На оборванном листе умещается самое большее 10 букв, но ясно, что за возвратившимся Фиелло «шел человек, и вид его [поразил прили]чных гостей хозяина» (562-6-8-6 об. и 7). По описанию одежды пришедшего ясно, что его извлекли из лагеря: «Ватная мужская кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги. <...> Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватой щетиной» (562-6-8-7).

После вопроса Маргариты, куда деваться им с мастером, Воланд отправляет доносчика Понковского (будущего Алоизия Могарыча) во Владивосток и дарит Маргарите и поэту обручальные кольца.

Лист 10 вновь оборван, но в середине листа записано число 18 и зачеркнуто два названия главы: *История Иуды Искариота* и *У очага.* Глава названа *Подкова.* В ней центральной фигурой становится Аннушка, «та самая, что пролила постное масло не вовремя» (562-6-8-10). В этом варианте она наделена фамилией – Басина (этимология фамилии может быть возведена к слову «бас», т.е. одной из примет Воланда, и, следовательно, Аннушка может быть причислена к сонму населяющих роман бесов). Из приоткрытой двери она наблюдает за

спускающимися по лестнице: в щели «торчал ее острый нос и глаз. Другой заплывший в чудовищном багровом синяке (Аннушку накануне били) скрывался в темноте» (562-6-8-11). Иностранец с бубенчиками (Фиелло = Азазелло) вручает ей за найденную подкову на двести рублей бонов в торгсин. Далее писатель оставляет пустые листы под намеченные главы. На листе 15 об. написан лишь номер главы – 19 – и название У *огня;* на листе 19 – номер главы 20 и ее начало: «Когда туча накрыла...»; затем несколько листов оборвано под корешок. Оставшаяся часть листа 37 позволяет заключить, что речь идет об аресте находящихся в злосчастной квартире. Далее описаны похождения кота и Коровьева в торгсине и с листа 50 заново переписывается глава 19 – *Маргарита.* Начало действия в ней совпадает с первой грозой над Москвой.

Работа над этой частью третьей редакции шла довольно интенсивно: в рукописи зафиксированы даты 1 июля, 1 сентября, 6, 29 и 31 октября, 8, 9, 11–16 ноября, 30 декабря 1933 г., 4, 6–8 и 25 января и, наконец, 1 февраля 1934 г. Так, в частности, 6 октября 1933 г. была произведена «Разметка глав романа», принявшая следующий вид:

1. Седьмое доказательство (22 «июня» – зачеркнуто, апреля вечером) четверг?
2. Иванушка гонится за Воландом 22.VI – вечером.
3. Дело было в Грибоедове и психиатрическая лечебница 22.VI ночью.
4. Степа Лиходеев. День 23.VI.
5. Арест Босого. День 23.VI.
6. В кабинете Римского. День 23.VI.
7. В цирке. Вечер 23.VI.
8. Босой в тюрьме. 23.VI. Вечер, ночь.
9. Возвращение Внучаты и бегство Римского. 23.VI. Ночь.
10. Иванушка в лечебнице приходит в себя и просит Евангелие вечером 23.VI. Ночью у него Воланд.
11. Евангелие от Воланда. Глава I.
12. Приключения с дядей и происшествие с буфетчиком.

– День 24.VI. –

13. Днем же 24. Безумный день.

Приключения помощника администратора... то есть пение славного моря... исчезновение заведующего...

Скандалы с денежными бумажками <...> Похороны Берлиоза.

14. Маргарита (день в пятницу).

Шабаш.

17. (так! – И.Б., С.К., «15» – зачеркнуто). Обручение.

Черная месса (ночь 24–25.VI).

Маргарита просит помощи для поэта.

16. Евангелие Воланда. Глава II. Револьвер у поэта.

17. День 26. VI. Возвращение Степы.

(18) Выпуск Босого.

19. Следствие у Иванушки.

20. Бой с Воландом. Город горит.

К вечеру самоубийство.

21. Полет. Понтий Пилат. Воскресенье (562-6-6-324-325).

Затем последовал перерыв до июля, вызванный параллельной работой над другими произведениями, переездом на новую квартиру и замыслом книги о путешествии во Францию, надежду на которое Булгакову подали. Надежда эта была разбита самым жестоким образом – около месяца продержав писателя в напряжении, ему в поездке отказали. Булгаков в отчаянии, с ощущением очередной жизненной катастрофы, уезжает с женой в Ленинград. Именно там, почти через месяц после приезда, роман и его автор соединяются вновь.

Здесь появляется наконец обозначение главного героя, заменяющее ему имя, – мастер. И впервые одна из сцен происходит на плоской террасе здания, в котором узнается Пашков дом, или Румянцевский музей – один из корпусов Государственной библиотеки. Эту часть романа Булгаков пишет, разграничивая главы, но не называя их. В отличие от окончательного текста Азазелло уносит мастера из подвальчика на своем плаще, а Маргарита летит на уже привычной для нее щетке. За два года до того как Булгаков, разорвав отношения с МХАТом, поступил на работу в Большой театр, он набрасы-

вает сцену (позже зачеркнутую) пережидания грозы в Большом театре («лететь в грозу было неудобно» – 562-7-1-29 об.).

Москва охвачена пожарами, и Булгаков создает сцену, модель которой уже апробирована в «Роковых яйцах», где «морозный бог из машины» останавливает наступление чудовищных животных на Москву. В третьей редакции, чтобы потушить пожары, он насылает на Москву «град великий в вишню», который «был так густ, что сплошной пеленой покрыл мостовую <...> Огонь, проевший крыши и, трепеща, лижущий дома, стал оседать, сменившись густым дымом» (562-7-1-30).

На Воробьевых горах Воланда со свитой, мастером и Маргаритой пытаются атаковать люди в противогазах и аэропланы, но Бегемот и Коровьев отгоняют их свистом. Предпоследнюю главу автор озаглавливает *Ночь.* Здесь же зафиксировано отвергнутое название *Полет*, весьма значимое для Булгакова. В сцене отлета из Москвы Маргарита спасает мальчика в загоревшемся доме. А на пути к вечному приюту кавалькада останавливается в каком-то «гигантском» городе с бульварами (предположительно в Париже), и мастер наблюдает за нарядными людьми, вытекающими из здания, горевшего «тысячью огней».

В конце этой части романа Булгаков фиксирует «Окончательную разметку глав» (некоторые из них сохранят названия в каноническом тексте) и привязку ко времени московских событий:

1) Никогда не разговаривайте с неизвестными / вечер 8 мая (среда?).
2) Золотое копье.
3) Седьмое доказательство (вечер 8 мая).
4) Погоня.
5) Дело было в Грибоедове.
Ночь с <зачеркнуто – 7 на 8>.
Ночь с 8.V. на 9.V.
6) <зачеркн. – Директор кабаре> Степа
<зачеркн. Утро 8 мая>. День 9.V.
7) <зачеркн. Босой>. Волшебные деньги
(день 9.V.).

8) <зачеркн. Римск. Избиение Варенухи>.
Ошибка профессора Стравинского
(день 9.V.)
9) <зачеркн. Кабаре. Происшествия в Хабаро>. Вести из Владикавказа.
<зачеркн. Вечер 8.V. > 9.V.
10) <зачеркн. Сон Босого>. Гроза и радуга.
Вечер 9.V.
11) <зачеркн. Возвращение Варенухи Белая>. Черная магия.
Вечер 9.V.
12) <зачеркн. Ночь в лечебнице. Лысый холм>. Полночное явление.
Ночь 9–10.V.
13) <зачеркн. Дядя и буфетчик>. На Лысой Горе.
14) <зачеркн. Ошибка Стравинского>. На рассвете.
15) Бойтесь возвращающихся.
16) <зачеркн. Замок чуде>. Что снилось Босому.
17) <зачеркн. Странный день> /Пятница?/ История костюма и прочее.
18) Дядя и буфетчик.
19) Маргарита.
20) Полет.
21) Маргарита купается.
22) Шабаш.
23) Потерянная подкова.
24) Дома.
25) Пилат.
26) Тучи скопляются над головой Воланда.
27) Смертью храбрых.
28) С примусом по Москве.
29) На веранде Грибоедова.
30) Он покидает Москву.
31) На здоровье.
32) Гонец.
33) Они пьют.
34) Милосердия! Милосердия!
35) Ссора на Воробьевых горах.

36) Несчастный игемон.
37) Вот мой приют.

Конец (562-7-1-45 об.47).

Разметка свидетельствует, что первая часть романа была автору совершенно ясна, тогда как во второй большинство глав носили рабочие названия, маркирующие содержание. Это объясняет, почему некоторые заголовки первой части сохранились до окончательной редакции, тогда как во второй это относится лишь к главе «Маргарита». Количественная разметка глав первой части осталась неизменной вплоть до печатной редакции романа, а из 19 глав второй части осталось только 14 (эпилог был написан много позже).

В октябре 1934 г. Булгаков вновь подступает к роману. Он словно заклинает его, предвидя многократные возвращения и особое место романа в своей жизни. На одной из тетрадей (562-7-2) справа от даты «30.X.34» он вставляет: «Дописать раньше, чем умереть!» – и подчеркивает последнее слово.

Эта часть третьей редакции была опубликована под названием «Главы, дописанные и переписанные в 1934–1936 годах» (Булгаков 1992). Публикатор (В.И. Лосев) посчитал нужным создать связный, нигде не прерывающийся текст, вследствие чего опубликованный вариант не дает полного представления о самом процессе работы писателя: не фиксируются некоторые обрывы текста, окончание главы 16-й (562-7-3; тетрадь начата в июле 1936 г.) подверстано к тексту предыдущей тетради (562-7-2; тетрадь доведена до июня 1935 г., т.е. фрагменты разделены более чем годом), абзацы смещены и т.д.

Значительно скромнее изображен магазин на сцене Варьете: вместо лавины женщин – всего-навсего «полненькая блондинка, еще с десяток», но зато, переодевшись, все десять застывают на сцене под аплодисменты публики, а их старенькие платьица вылетают из-за черного плаща Коровьева (562-7-2-40 об.).

Именно в этих главах мастер уже является Бездомному в клинике, его роман принципиально иной – он написан про «молодого Ешуа Га-Ноцри» (562-7-2-46 об.). Возможно, поэтому Булгаков решает ввести в «новое Евангелие» еще одного рассказчика (в основном тексте третьей редакции – 562-6-3 – о допросе Иешуа Пилатом рассказывал Воланд, внезапно оказавшийся в палате Бездомного). Прием перетекания главы из московской сюжетной линии в ершалаимскую к этому времени уже апробирован. Мастер начинает свой рассказ с фразы «...настал самый мучительный – час шестой», ею же открывается следующая, 13-я глава «На Лысой Горе» (562-7-2-47).

Начиная новую тетрадь добавлений к третьей редакции, Булгаков называет ее «Черновики романа». Сюда он вписывает второй вариант последней, 37-й главы, *Последний полет* и окончание главы 16-й.

Из редакции в редакцию Булгаков перерабатывает сцену изменений персонажей демонологической линии во время последнего полета. В дописанных и переписанных главах все они выглядят иначе, чем в печатной редакции. Так, кавалькаду сопровождает конвой воронов, выстроившихся треугольником. Бегемот, который «сбросил кошачью шкуру», – «веселый по-прежнему, свистел, был толстый, как Фальстаф» (562-7-3-2 об.), Маргарита – амазонка в бархате, а Воланд обретает облик традиционного дьявола: «Нос его ястребино свесился к верхней губе, рот вовсе сполз на сторону, еще острее стала раздвоенная из-под подбородка борода. Оба глаза стали обыкновенными, черными, провалившимися, но в глубине их горели искры» (562-7-2-2).

В этом варианте нет альтернативной возможности награды, которая появится в печатной редакции (свет и покой) и породит множество исследовательских интерпретаций. Но она намечена: мастера «заметил Ешуа», и Воланд говорит: «Благодари бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем более никогда не вспоминай <...> ты получишь то, что заслужил» (562-7-3-3 об.); «Ты никогда не поднимешься выше» (562-7-3-4).

Это единственный вариант, где у Булгакова происходит смешение автора романа МиМ и автора романа об Иешуа и Понтии Пилате. Воланд предсказывает мастеру жизнь в вечности, но в забытьи, касающемся всей прежней жизни: «Исчезнет дом на Садовой, страшный Босой, но исчезнет и мысль о Ганоцри и о прощенном игемоне» (562-7-3-4). Однако названные моменты входят в объем памяти только автора МиМ – сам мастер не жил на Садовой и никогда не встречался с Босым. Дорогой к дому – вечному приюту завершается эта глава, за которой следует окончание сна Босого.

Затем Булгаков вновь набрасывает разметку глав первой части романа и выписывает некоторые сведения, нужные для ершалаимской сюжетной линии, – о деревьях, растущих в той местности, людях разных наций, населявших Галилею; дате ареста Иешуа (в ночь с 13 на 14 нисана; по его мнению, это 3 апреля); лапидарно – об именах Пилы и Атуса, о легенде о Пилате, острове Капрея и т.д.

Все это время Булгаков, как обычно, напряженно работает. Параллельно с романом он пишет прозу, пьесы, сценарии.

1933

март – сдает рукопись пьесы «Мольер»

май – конец года – работа над пьесой «Блаженство»

октябрь – ответ на анкету об отношении к творчеству М.Е. Салтыкова-Щедрина

июль – возобновлена работа над МиМ

в ночь на 1 сентября – работа над романом; первые читки – начиная с сентября. Среди слушателей – Ахматова, В. Вересаев, друзья Булгакова.

в рукописи зафиксированы даты работы над романом: 8.XI, 9.XI, 11–16.XI, 30.XII.

1934

январь – работа над романом; зафиксированные в рукописи даты: 4.I, 6–8.I, 25.I, 1.II, 12–17.VII, 13.VIII, 10–11.IX, 14–15.IX, 21.IX.

март–апрель – закончена работа над пьесой «Блаженство».

май – писатель диктует Е.С. Булгаковой первую главу книги о заграничном путешествии, которое надеялся совершить вместе с женой (Дневник 1990: 60).

май–август – работа над киносценарием по «Мертвым душам» Гоголя.

август–октябрь – работа над киносценарием по «Ревизору» Гоголя.

ноябрь – поправки к сценарию по «Мертвым душам».

план пьесы о Пушкине.

октябрь – второй вариант киносценария по «Ревизору».

переписка, с изменениями и дополнениями, некоторых глав романа. Зафиксированная дата начала работы над четвертой редакцией: 30.X.

ноябрь – работа над пьесой «Иван Васильевич».

1935

январь – работа над киносценарием по «Ревизору».

январь – сентябрь – работа над пьесой о Пушкине.

май – редактура пьесы «Зойкина квартира».

лето–октябрь – пьеса «Иван Васильевич».

декабрь – диктует Е.С. Булгаковой перевод пьесы Мольера «Скупой» для издательства *Accidentia.*

переписка, с изменениями и дополнениями, некоторых глав романа. Зафиксированные даты работы: 21–22.VI, 6.VII.

1936

январь – заканчивает перевод «Скупого» Мольера.

март – работает над школьным учебником истории с намерением представить на конкурс, объявленный газетой «Правда».

май – поправки к пьесе «Иван Васильевич».

лето – две редакции либретто оперы «Минин и Пожарский» для Б.А. Асафьева; работа над либретто «Петр Первый».

июль – работа над романом.

июль–сентябрь – работа над переводом «Виндзорских проказниц».	
ноябрь – начало работы над романом «Театр» («Записки покойника»).	

1937

февраль – работа над «Записками покойника».	май – правка романа «О Христе и дьяволе» (Дневник 1990: 144) и читка. Зафиксированные даты работы: 13.V, 17–18.V.
июль–август – работа над либретто оперы «Петр Первый».	
сентябрь – правка пьесы «Бег».	октябрь – правка романа. Зафиксированные даты: 27.X, 12.XI.
декабрь – завершен черновик инсценировки «Дон Кихота».	

1938

февраль – работа над либретто «Минин и Пожарский».	правка романа; зафиксированные даты: 9.11,16.11.
	март–апрель – напряженная работа над романом («Работает по ночам. <...> М.А. все свободное время — над романом» -Дневник 1990: 189).

Следует помнить также, что помимо всего названного Булгаков присутствовал на репетициях пьесы «Мольер», играл

роль судьи в спектакле МХАТа «Записки Пиквикского клуба», устраивал читки новых пьес в театрах, ездил в Киев по делам, связанным с киносценарием, и т.д. Однако, как он признавался в письме П.С. Попову, роман постоянно обретался в его сознании, даже если он не сидел за письменным столом: «Ох, много у меня работы! Но в голове бродит моя Маргарита, и кот, и полеты...» (5, 512).

Четвертая редакция. В июле 1936 г. четвертая редакция рукописи романа, не имеющего пока определенного названия, впервые завершается словом «конец». Затем Булгаков наново переписывает, с изменениями и дополнениями, три главы романа, назвав его просто «Роман». Исследователи считают, что это происходило в первой половине 1937 г.

Не была завершена и **пятая редакция** под названием «Князь тьмы» (было написано 13 глав), прерванная на рассказе мастера о Маргарите. В ноябре 1937 г., судя по дневниковой записи Е.С. Булгаковой, писатель вновь «работал над романом о Мастере и Маргарите» (Дневник 1990: 174), и он обрел свое окончательное название.

22–23 мая 1938 г. была завершена **шестая редакция** (она содержит 30 глав). Булгаков пишет жене в Лебедянь: «„Что будет?“ – ты спрашиваешь, не знаю. Вероятно, ты уложишь его в бюро или в шкаф, где лежат убитые мои пьесы, и иногда будешь вспоминать о нем. <...> Свой суд над этой вещью я уже совершил, и если мне удастся еще немного приподнять конец, я буду считать, что вещь заслуживает корректуры и того, чтобы быть уложенной в тьму ящика» (5, 571). В это время он диктует роман свояченице, замечательной машинистке О.С. Бокшанской, изображенной им в «Записках покойника» в образе Поликсены Торопецкой. За месяц перепечатка, сильно изменившая облик романа, была закончена. По сути, это была **седьмая редакция.**

Ее правка продлилась с сентября 1938 до весны 1939 г., хотя с января параллельно идет работа над пьесой «Батум» и либретто оперы «Рашель». Следующие поправки к роману

Булгаков начинает диктовать, когда осознает, что МиМ действительно становится, как он назвал его в одном из писем 1938 г., «закатным романом». С сентября 1939 г. Е.С. Булгакова записывает текст правки в двух тетрадях, одна из которых не сохранилась, хотя упоминания о ней существуют. Последняя правка пришлась на последний год жизни. Так, страница о Лиходееве в Ялте была продиктована писателем Е.С. Булгаковой 25 января 1940 г.: «Продиктовал страничку (о Степе – Ялта)» (Дневник 1990: 291).

Последняя запись о правке датирована в дневнике Е.С. Булгаковой 28 января 1940 г. М. Чудакова, однако, указывает, что писатель работал над романом и позже, 13 февраля, «видимо, в последний раз» (Чудакова 1988: 480). Это была последняя, **восьмая редакция.** В настоящее время все сохранившиеся материалы, связанные с работой над романом МиМ, находятся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (см. приложение).

ИСТОРИЯ ПУБЛИКАЦИИ

Роман МиМ не был напечатан при жизни автора. Современники вспоминают, что во время читок Булгаков высказывал желание подать его на рассмотрение, однако в ту пору всем окружавшим писателя его намерение казалось фантастичным и даже опасным, да и сам разговор об этом мог быть просто сверкой реакции знакомых и близких людей. 23 сентября 1937 г. жена писателя, Елена Сергеевна Булгакова, в дневнике фиксирует «мучительные поиски выхода» из «безвыходного положения», в котором оказался М.А. Булгаков к концу 1930-х гг.: прозаик, не напечатавший с 1927 г. ни одной строки, и драматург, у которого сняты с репертуара или не допущены к постановке все пьесы, за исключением «Дней Турбиных». Е.С. Булгакова очертила жизненно важные вопросы: «...письмо ли наверх? Бросить ли театр? Откорректировать роман и представить» (Дневник 1990: 167). Но уже 28 февраля 1938 г. приходит понимание того, что «надежды на его

<роман> напечатание – нет» (Дневник 1990: 189). В 1929 г. Булгаков решился под псевдонимом К. Тугай представить фрагмент романа – главу «Мания фурибунда» – в альманах «Недра», где ранее были опубликованы его повести «Дьяволиада» и «Роковые яйца», но ответа не получил.

Перед самой смертью писатель почти потерял речь, понимали его лишь самые близкие люди. Однажды, когда он был особенно неспокоен, Елена Сергеевна наудачу спросила: «Мастер и Маргарита?» «Он, страшно обрадованный, сделал знак головой, что „да, это“. И выдавил из себя два слова: „Чтобы знали, чтобы знали“» (Воспоминания 1988: 390). Именно тогда Е.С. Булгакова поклялась мужу издать роман. В ее дневнике с 6 на 7 марта записано: «...я сказала ему наугад... – Я даю тебе честное слово, что перепишу роман, что я подам его, тебя будут печатать» (562-29-4).

Свое обещание она выполнила: роман был перепечатан ею на машинке, с учетом предсмертной правки, в том же 1940-м, в год смерти Булгакова, и позже – в 1963 г.

Впервые роман был опубликован в журнале «Москва» в 1966–1967 гг. (№ 11 и № 1 соответственно) с многочисленными цензурными и редакторскими купюрами, составившими 12 процентов текста (159 купюр, 138 из них приходились на вторую часть романа – о характере изъятий см. подробнее: Лесскис 1999: 225–228). Год спустя в эстонском издательстве «Ээсти раамат» было предпринято первое отдельное издание МиМ в СССР – на эстонском языке. В 1967 г. за пределами СССР, в Париже, издательство YMCA-Press выпустило в свет первое бесцензурное издание романа, а в 1969 г. во Франкфурте-на-Майне роман был издан беспрецедентным образом: купюры, сделанные в ходе его публикации в журнале «Москва», были набраны курсивом *(М. Булгаков. Мастер и Маргарита. – Frankfurt am Main: Possev-Verlag, V. Gorackek KO,1969).*

Полный текст МиМ впервые предстал перед советским читателем в 1973 г., однако в этом издании была нарушена предсмертная воля Булгакова, который передал Е.С. Булгаковой все авторские и редакторские права на роман. Редак-

тор издания 1973 г. А. Саакянц создала новый текст, в котором, как отмечают исследователи (Г. Лесскис), наблюдается свыше трех тысяч разночтений по сравнению с текстом, подготовленным вдовой писателя. И хотя текстологи (Л. Яновская) считают, что расшифровывая предсмертную авторскую правку, Е.С. Булгакова не во всем руководствовалась его волей и в тексте остались некоторые противоречия (см. об этом ниже), тем не менее никто, кроме нее, имевшей на это юридические и моральные основания, не мог править роман. Издание 1989 года (Булгаков М. Избранные произведения в двух томах. Том 2. Киев: Дніпро, 1989) дало еще один вариант текста романа, впоследствии опубликованный также в пятитомном собрании сочинений издательства «Художественная литература». Он соединяет редакцию Е.С. Булгаковой с редакцией 1973 г. и по-прежнему оставляет немало вопросов.

Текстологические проблемы МиМ связаны прежде всего с тем, что Булгаков вплоть до последних месяцев жизни продолжал править свой «закатный роман» (и можно предположить, что, останься он жив, этот процесс продолжился бы). Многослойная правка (и та, что вносилась рукой автора в машинописную редакцию 1938 г., и та, что записана под его диктовку во время болезни) была известна только Е.С. Булгаковой. Только она в своей редакторской работе располагала всеми материалами. К моменту выхода в свет издания 1973 г. одной из двух тетрадей с предсмертной правкой в распоряжении редактора не было. Роман МиМ до сих пор не имеет канонического текста. Можно согласиться с бытующим мнением, что проблемы текстологии романа весьма серьезны и едва ли могут найти однозначное решение.

За несколько десятилетий, прошедших с момента первой публикации, роман МиМ стал одним из самых популярных произведений мировой литературы XX века.

Участники первых Булгаковских чтений, организованных Ленинградским государственным институтом театра, музыки и кинематографии, Союзом писателей и Союзом театральных деятелей, выдвинули предложение об издании сна-

чала Собрания сочинений М.А. Булгакова в пяти томах (осуществлено в издательстве «Художественная литература» в 1989–1990 гг.), а затем и академического собрания сочинений. Последнее все еще остается делом будущего.

«МАТЕРИАЛЫ К РОМАНУ»

Название «Материалы к роману» носит тетрадь (562-8-1; Материалы к 6-й и 7-й редакциям романа МиМ), в которую Бул-гаков выписывал из книг сведения, необходимые для воссоздания истории Иисуса Христа. Они в первую очередь позволяют установить круг источников, которыми он пользовался при работе над ершалаимской сюжетной линией. Это «Жизнь Иисуса» и «Антихрист» Э. Ренана, «Жизнь Иисуса Христа» Ф.В. Фаррара, «Миф о Христе» А. Древса, «Жизнь Иисуса» Д.Ф. Штрауса и «Иисус» А. Барбюса. Большое количество сведений почерпнуто Булгаковым из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, «Истории евреев от древнейших времен до настоящего» Г. Гретца (в личной библиотеке писателя была еще одна книга того же автора – Г. Гретц. История евреев: От времени заключения Талмуда (500) до эпохи рассвета еврейско-испанской культуры (1027). СПб., 1893). Кроме того, Булгаков читал Иосифа Флавия и Тацита, биографию Понтия Пилата, написанную Мюллером (*G.A. Müller. Pontius Pilatus, der fünfte Prokurator von Judäa und Richter Jesu von Nasareth. Stutgart, 1888*), «Археологию истории страданий Господа Иисуса Христа» Н.К. Маккавейского. Пособием по истории религии была для него книга Гастона Буассье «Римская религия от времен Августа до Антонинов» (1878) и многие другие.

Исследователи (Л. Фиалкова) установили, что Булгакову была известна пьеса его современника С. Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины», изданная в 1922 г. в Симбирске, откуда, по всей вероятности, было перенесено в МиМ имя главного героя. Чтобы с максимальной точностью воссоздать Иудею описываемого времени, Булга-

ков прибегал к опубликованным дневникам, путевым запискам и т.п. Среди зафиксированных в «Материалах к роману» подобных источников можно назвать «Дневники Порфирия Успенского», книги «История, техника, искусство книгопечатания» М.И. Щелкунова, «Семь месяцев в Египте и Палестине» С. Фонвизина и записки Д.Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим».

В тетради «Материалов» есть рисунок Голгофы и ее описание («Голгофа – Кальвария – Лобное место, Gilgeiles-Golal, Лысая Гора, Череп, к северо-западу от Ершалаима. Будем считать в расстоянии 10 стадий от Ершалаима. Стадия! 200 стадий = 36 километров» – 562-8-1-9); схема «воображаемого Ершалаима»; даты жизни имераторов (Цезаря, Тиберия, Калигулы, Клавдия, Нерона) и сопоставленные с ними даты жизни Горация и Вергилия.

Приведем один пример работы Булгакова с источниками над образом Понтия Пилата: «...цитата из Корнелия Тацита „Анналы“. Кн. 15, гл. 44. Понтий Пилат вступил в должность прокуратора Иудеи в 26 г. нашей эры, сменив Валерия Грата [Лука. Гл. III. Иосиф Флавий, иудейский историк. Кн. 18, гл. 2]». Далее выписаны сведения о продолжительности пребывания Пилата на посту прокуратора: «Пилат, Pilum. Понтий Пилат был прокуратором Иудеи в течение 10 лет (26–36 гг.). Прокуратор был подчинен наместнику (легату) Сирии» (562-8-1-9 об.). Здесь же приводятся по известной легенде составившие анаграмматическое имя Пилата имена его родителей: «Atus – король (Майнц) и дочь мельника Пила Pila-Atus». Затем следуют подсчеты, каким по счету прокуратором Иудеи был Понтий Пилат и, похоже, уже опробуется аллитерация: «Понт Пятый!! Прокуратор!» (562-8-1-9 об.)

Постепенно из разных источников собираются, вплоть до мелочей, сведения, которые могут оказаться полезными при конструировании образа, например, двустишие о горе, носящей имя римского наместника: *«Wenn der Pilatus hat einen Hut / So ist das Wetter fein und gut»* («Когда Пилат надевает шляпу, погода делается красивой и хорошей») и выписка: «Пилат – созвездие Ориона-Копейщика. *Pilatus* (Древс. Миф

о Христе, т. II, стр. 51)» (562-8-1-10). Еще через несколько страниц Булгаков выстраивает ряд «Прокураторы Иудеи», начиная от Ктония и кончая Понтием Пилатом (562-8-1-14). Однако вопрос о «порядковом номере» прокуратора продолжает волновать писателя, и он обращается к источникам: «Он был преемником Валерия Грата и 6-м <подчеркнуто красным и поставлен красный же восклицательный знак> (Брокг. 46, 595)». Далее следует запись: «Пятый <подчеркнуто чернилами и красным карандашом, поставлен красный восклицательный знак> прокуратор не составлял исключения в этом отношении. Для характеристики личности Пилата <подчеркнуто так же> достаточно было бы сказать... (Н.К. Маккавейский. Археология истории страданий Господа Иисуса Христа. Тр. Киевск. Дух. Академии. 1891 г. № 2, стр. 211). „Первым прокуратором, назначенным Августом в Иудею, был начальник конницы Ктоний <...> Ктоний был отозван, на его место был назначен Марк Амбивий <...> Валерий Грат <...> Преемник Грата Понтий Пилат“ (Гретц. Ист. евреев, IV, стр. 192, 200, 203)». Повторив порядковое числительное «Пятый!», Булгаков продолжает: «...он сделался шестым <подчеркнуто чернилами и красным сверху – чернилами поставлены вопросительный и восклицательный знаки> прокуратором Иудеи (Фаррар, стр. 734)» (562-8-1-17). Но и этого недостаточно – далее писатель задается вопросом: «В какой Кесарии жил прокуратор?» И отвечает: «Отнюдь не в Кесарии Филипповой, а в Кесарии Палестинской или Кесарии со Стратоновой башней (Cesarea Stratonis) на берегу Средиземного моря» (562-8-1-29). Столь же тщательно исследованы источники об Антипе, о Иерусалимском храме, дворце Ирода и т.д.

В тетради содержатся сведения о деревьях, произрастающих в Иерусалиме (названия города варьируются: «Иерусалим, Hierosolyma, ursalinimu, Scholam, Jeruschalajim <подчеркнуто красным и черным>, Soliman...» – 562-8-1-12) и окрестностях, о денежных знаках того времени, приводятся виды крестов, на которых могло производиться распятие, подробно расписана структура римского войска.

Составить исчерпывающий список источников, даже тех, следы которых присутствуют в «Материалах», едва ли возможно, особенно если учесть, что из богатейшей библиотеки Булгакова сохранились лишь отдельные книги и номера журналов. Однако хватит и одного примера осторожного обращения писателя с легендами, преданиями и чужими мнениями. Так, в подготовительных материалах сохранилась выписка из «Истории евреев», относительно которой Булгаков отмечает «полную недостоверность сообщения о торжественном входе <...> в Иерусалим» (562-8-1-30 об.). И это, и другие многочисленные разночтения с евангельской традицией он использует, чтобы, во-первых, подчеркнуть независимость изображенных в ершалаимском сюжете событий от истории Иисуса Христа, а во-вторых, верифицировать с помощью деталей полную достоверность романа, написанного его героем – мастером.

В тетради есть основательнейший конспект материалов по теме «Войско», где приведены не только структура, но и вооружение, одежда, обувь военных – свидетельство тщательного изучения эпохи и отбора реалий для ершалаимского сюжета (конспект не предусматривал знаков препинания в конце фраз).

«Солдаты: шерстяная рубаха, короткие рукава, штаны, плащ, панцирь
Пурпурные плащи
Калиги
Легковооруженная (панциря нет)
пехота метательные копья
Тяжеловооруженная пехота
(короткий меч, копье, панцирь, щит,
поножи, шлем)
В пехоте пращники и лучники
Кавалерия
Копья, длинные мечи
Войско
Вспомогательное войско

Пехота

Легион 6000 человек Пехота – когорты Кавалерия

Командир – легат Алы эскадроны

В ней – центурион

Десять когорт, в каждой 600 человек

Командир – трибун 30 манипулов

Шесть центурий (100 человек)

Кавалерия – турмы

Manipulus

Себастийская когорта
Центурион, исполняющий полицейские обязанности
Centuriones supernumeraii
Сверхкомплектные центурионы (562-8-1-11)

Кавалерия: седла появились в конце IV-го века по Р.Х.» (562-8-1-12)

Кроме тетради, названной «Материалы к роману», и черновиков, Булгаков нередко фиксирует нужные ему сведения в верхней части листа, еще до начала основного текста. Это могут быть назывные предложения, понятные лишь ему одному, как, например, в третьей редакции романа: «Палестина. Иисус. Легион. <все подчеркнул> Евангелисты» – и рядом в скобках, судя по обращению, приведены слова одного из бесов Воланда: «Свет порождает тень, но никогда, мессир, не бывало наоборот» (562-6-7-18). Эту фразу некоторые исследователи (Л. Яновская) склонны считать каламбуром, за который наказан Коровьев, однако ее семантика далека от кощунственной.

Часто наверху листа, явно в ходе работы, пишутся фамилии, которые могут пригодиться в дальнейшем. В «Материалах к роману» принадлежность той или иной фамилии не атрибутирована, но некоторые из них действительно появляются в МиМ или его ранних редакциях. Впоследствии из восьми фамилий, записанных в одном из вариантов третьей редакции, в романе использованы три – Босой, Богохульский

и Бескудников (562-7-1-11 об.). Из 6 фамилий другого варианта той же редакции в окончательном тексте присутствуют две – Могарыч и Поплавский (562-7-3-11 об.), нередко встречаются списки фамилий, к которым Булгаков больше не возвращался.

Особый сегмент материалов представляют наблюдения писателя за луной. Некоторые исследователи (E. Ericson) полагают, что луна в МиМ закреплена за Воландом и его свитой – при лунном свете происходит большинство связанных с ними событий: смерть Берлиоза, погоня Бездомного за Воландом, полет Маргариты и ее участие в великом бале сатаны, извлечение мастера из клиники и т.д. Однако в булгаковском романе нет однозначных интерпретаций – луна, лунный свет оказываются локусом Иешуа. По лунной дороге на встречу с ним направляется Понтий Пилат, с луной в МиМ связаны вещие сны, по лунному лучу уходят в финале мастер и Маргарита. Луна как доминанта романтического мироощущения в МиМ упоминается постоянно, поэтому закономерно особое внимание писателя к ее изображению. Так, на полях третьей редакции романа сохранилась его запись: «Луна! Проверить луну!» (562-6-7-64).

Основные наблюдения за положением луны в московском небе отражены в тетради «Материалы к 6-й и 7-й редакциям». Здесь приведены зарисовки луны народившейся и луны, идущей на ущерб, с соответствующими записями «Луна начинается» и «кончается» (562-8-1-4 об.), а также результаты многодневных наблюдений (иногда с зарисовками) с фиксацией даты наблюдения, фазы луны, места наблюдения в квартире, иногда цвета и наличия облаков, например: «Луна <здесь же приводится рисунок> 10.III.1938 г. без двадцати одиннадцать вечера она была такова: (белая) (видно из окон, обращенных к Б. Афанасьевскому пер.). Вскоре пропала (облака?)» (562-8-1-13). Эти записи датированы мартом–апрелем 1938 г., что можно объяснить соотнесением со временем действия в ершалаимской сюжетной линии – месяцем нисаном; однако в материалах есть также результаты наблюдений за май–июнь и более поздняя запись, датированная октябрем 1938 г.

Год спустя Булгаков возвращается к наблюдениям и две ночи подряд в марте 1939 г. фиксирует положение луны: «Луна 29 марта 1939 г. около 10 часов вечера была на левой руке, высоко, если смотреть из окон моей комнаты, в виде» <далее следует рисунок наклоненного полумесяца; 562-8-1-32 об.>. За исключением нескольких наблюдений, записи в тетради с материалами не датированы, однако примерно в это же время Булгаков параллельно с упомянутой ведет еще одну тетрадь – «Поправки к 1-й главе седьмой редакции романа и эпилог [1938–1939]» (562-9-1), где дает эпилогу название «Жертвы луны», от которого позже отказывается. Возможно, именно для этой части МиМ он и следил за положением луны на московском небосводе.

Текстуальных совпадений в описании луны в материалах к роману и непосредственно в его тексте мало. В результате наблюдений Булгаков пришел к выводу, что в начале вечера луна появляется белая, а позже – обретает золотистую подсветку, что и отразилось в 3-й главе («...совершенно отчетливо была видна в высоте полная луна, но еще не золотая, а белая» – 5, 43; в момент смерти Берлиоз видит «в высоте <...> позлащенную луну» – 5, 47) и в эпилоге, где светило «начинает разрастаться и наливаться золотом» (5, 381). В дневнике аналогичная запись датирована 13 мая 1938 г.: в четверть одиннадцатого появляется «позлащенная полная луна над Пречистенкой» (562-8-1-14).

Наблюдения за луной вписываются в обширный пласт авторских расчетов внутреннего времени действия романа, среди которых следует отметить изображение в московской сюжетной линии некоего годового цикла – «май I весна», что, видимо, означает момент встречи мастера с Маргаритой (ср.: «Встреча в мае. Любовное лето. Осень (сентябрь) – кончен роман. Удары. Герой исчезает в октябре[,] отсутствует год и два месяца, попадает к Стравинскому» (562-8-1-4 об.); «май II весна», соответствует описанным в романе событиям. Судя по приведенной записи, а также многочисленным зачеркиваниям, тщательно планируется продолжительность отсутствия героя в Москве.

Как уже сказано, множество записей восходит к Энциклопедическому словарю Брокгауза и Ефрона, причем большая их часть связана с великим балом сатаны, но далеко не все они включены в окончательный текст МиМ.

БИБЛИЯ В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ»

По сохранившимся общим ведомостям Киевской первой гимназии видно, что Закон Божий занимал в жизни гимназиста Михаила Булгакова особое место: это единственный предмет, по которому годовая оценка у будущего писателя неизменно была отличной (Дерид 2002).

Говоря о романе МиМ, все библейские ассоциации и реалии обычно сводят к Новому Завету, поскольку на поверхности текста автором оставлено немало знаков, нитей, связующих роман с евангельской мифологией, да и сам замысел Булгакова неизбежно приводит читателя к новозаветным текстам. Однако несомненны и следы присутствия в МиМ Ветхого Завета, пусть их несравнимо меньше, чем отсылок к Евангелиям, и они не столь явно заметны в тексте.

«Материалы к роману» свидетельствуют, что Булгаков постоянно учитывал ветхозаветные реалии, присутствующие в наиболее авторитетных для него книгах Ф. Фаррара и Э. Ренана, а также в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. Сверяясь с «Жизнью Иисуса Христа» Ф. Фаррара, он выписывает, например, сведения о Назарете с отсылкой к ветхозаветным текстам: «О Назарете не упоминается в Ветхом завете, если он не тождествен с Эн-Саридом (Фарр., стр. 80)...» (562-8-1-27). Порой встречаются и прямые цитаты из Ветхого Завета, как, например, под заголовком «Назарет»: «...сынам Завулоновым по племенам их, и простирался предел удела их до Сарида... (Книга Иисуса Навина, гл. 19: 10)» (562-8-1-29 об.).

К Ветхому Завету читателя отсылает и образ Абадонны, встречающийся в Откровении и Книге Иова и связанный со смертью и гибелью, а также канделябр с ветвями в виде змей, вызывающий ассоциацию с ветхозаветным изображением

дьявола. Опосредованно ветхозаветные реалии вводятся через Талмуд, когда речь во 2-й главе идет о зажженных Иудой светильниках: «Ни для кого из подлежащих смерти по определению Торы не устраивают засады, кроме совратителя (mesith). Как поступают в этом случае? Приводят к нему двоих молодых ученых [и ставят их] во внешнем помещении, а он сидит во внутреннем помещении; и зажигают для него светильник, чтобы они видели его и слышали его голос» (Талмуд 1902; указано С. Бобровым). Ассоциативная связь с Ветхим Заветом проявляется, например, в описании чудес, демонстрируемых Князем тьмы, в частности, «денежный дождь» представляет собой сниженный вариант манны небесной. В некоторых случаях Ветхий Завет используется в качестве подтекста. Так, рассуждение Воланда о внезапности смерти и бессилии человека знать события наперед вполне соотносится с аналогичным изречением о ничтожности человеческой жизни в Новом Завете (Послание Иакова 4: 13–15): «Теперь послушайте вы, говорящие: «сегодня или завтра отправимся в такой-то город, и проживем там один год <...> вы, которые не знаете, что (случится) завтра: ибо что такое жизнь ваша? Пар, являющийся на малое время, а потом исчезающий» (указано С. Бобровым). Однако и эти, и другие примеры, которые можно привести в доказательство обращений Булгакова к Ветхому Завету, еще более оттеняют главенствующее значение в тексте романа евангельских мотивов, реалий и персонажей.

Роман мастера о событиях в древнем Ершалаиме обрамлен «московским сюжетом», и это придает ему особое композиционное место «текста в тексте». Последовательно прослеживая ход работы Булгакова над МиМ по редакциям, можно увидеть сложности, связанные с этим композиционным решением. В ранних редакциях, когда в замыслах автора еще не было места фигуре мастера, повествователем романа в романе является Князь тьмы (фигурирующий в редакциях под разными именами – Антессер, Азазелло, Велиар Вельярович). Все рассказанное им выполняет функцию Евангелия от

дьявола, а сам он занимает подчиненное Иешуа положение и исполняет его волю.

В дальнейшем текст в тексте то входит в роман единой вставной главой, то подразделяется на рассказ дьявола и мастера (в клинике). Наконец, в последней редакции ершалаимские главы разделены на три повествования, причем первое исходит от Воланда, второе ниспослано Ивану Бездомному в виде вещего сна, и третье читает по рукописи романа Маргарита. Роль повествователя в данном случае особенно важна: несовпадения ершалаимских глав с историей казни Христа в изложении Воланда вполне можно объяснить дьявольскими уловками, так же трудно безоговорочно поверить рассказу пациента психиатрической клиники, но в печатной редакции Булгаков стремится сделать рассказ как можно более убедительным. Именно поэтому все три источника – Воланд, та высшая сила, что ниспосылает сон о казни Ивану Бездомному, и рукопись мастера – создают органичное целое, которое, как утверждается в тексте, соответствует реально происходившим событиям.

Используя евангельский пласт, работая на «разогретом» участке памяти поколений, Булгаков временами уходит от новозаветного изложения событий и создает своего рода апокриф, Евангелие от мастера. В «Материалах к роману» он вдохновенно фиксирует в источниках фактические разночтения о жизни Иисуса Христа, видимо, заранее поставив перед собой задачу подчеркнуть мифологическую природу этого образа, а затем – на равных – присоединить к уже существующему множеству текстов и свою легенду.

Двоякая задача, которую Булгаков решает своим обращением к столь чувствительной теме, рассчитана, с одной стороны, на актуализацию в сознании читателя всего комплекса идей и художественных решений, связанных с Новым Заветом, а с другой стороны, на этом фоне создается история распятия нового времени, состоявшегося в современной писателю Москве.

Любое противопоставление уже существующим версиям в момент чтения делает истинной, заслуживающей наиболь-

шего доверия именно ту, что читается в настоящий момент, т.е. версию, существующую синхронно с читателем.

Среди учтенных в «Материалах к роману» разночтений с евангельскими текстами следует прежде всего отметить сведения о знании Иисусом Христом языков:

«Какими языками владел Иешуа? (См. у Фарр., стр. 111, 112). <...>

Спаситель, вероятно, говорил на греч. яз.... (Фарр., стр. 111) <...> Мало также вероятно, чтоб Иисус знал по-греч. (Ренан „Ж.И.“ стр. 88)». (562-8-1-27);

«Арам. яз. <...> „...во времена Христа был народным языком Палестины, и на нем были написаны некоторые отрывки из Библии“ (Брокг. „Арамея“) (562-8-1-32). <...> На Востоке роль распространителя алфавита играл арамейский язык <...> Финикийское письмо в арамейском языке облеклось в скорописную и практическую форму» (Вандрист „Язык“, стр. 295-296)». (562-8-1-32).

Само имя героя, избранное писателем для романа, – Иешуа – непривычно и представляет собой фонетический перевод с арамейского. Оно становится первым знаком отхода от канонических евангельских текстов.

Подобных моментов отказа от сведений, содержащихся в канонических Евангелиях, настолько много, что перечислять их в этой главе было бы неразумно. Поскольку многие из них приведены в постраничном комментарии, представляется более уместным обозначить точное использование автором евангельских данных.

Вспомним, что роман МиМ сразу после своего опубликования в 1966–1967 гг. снискал такую популярность прежде всего потому, что знакомил многих своих читателей со Священным Писанием и даже получил расхожее название «Библия шестидесятников». Универсальный принцип обращения Булгакова с евангельскими текстами состоит в том, что писатель постоянно сохраняет двойственность: Евангелия одновременно и опровергаются, и подтверждаются. Среди множества примеров подобной амбивалентности можно назвать сведения о рождении Иешуа, с чужих слов утверждающего, что его отец – сириец. Это и так, и не совсем так, потому что

проверить подлинность этого утверждения невозможно: «Мне говорили, что мой отец – сириец» (5, 22).

К отходу от библейского пласта относится наличие у Иешуа всего одного ученика, а не 12 апостолов, как у Иисуса Христа. Иначе изображена казнь, во время которой герой Булгакова одинок, тогда как Христа провожают ученики и оплакивают женщины. Даже само положение Иешуа на кресте иное – он повешен на столбе не в середине, между двоими разбойниками, а с краю, на третьем кресте. Последние слова казнимого адресованы не Богу, а игемону; герой романа намного моложе Христа, которому по легенде 33 года. Иуда – не ученик, а случайный знакомый Иешуа (эти и другие случаи отказа точно следовать за евангельскими текстами будут проанализированы в комментарии).

Зачастую Булгаков подчеркнуто дистанцируется от евангельских реалий, вводя их в роман и тут же опровергая как недостоверные (например, в сцене допроса). Пилат, по сути, пересказывает евангельскую версию въезда Иисуса в Иерусалим на осле под приветственные крики толпы, однако Иешуа ничего, кроме недоумения, не испытывает и противопоставляет рассказу то, «как это было на самом деле».

Расхождения с евангельскими текстами оказались в МиМ настолько существенными, что позволили некоторым религиозно настроенным критикам (Ардов 1992, Панин 1992, Икрамов 1993, Кацис 1994 и др.) объявить роман произведением кощунственным, антихристианским, богоборческим, чем он, разумеется, никогда не был. Подобным утверждениям противоречит хотя бы мысль Булгакова о прощении как необходимом завершении создания мастера.

Пренебрегая евангельскими сценами с участием толп народа, общеизвестным представлением о необыкновенной известности Христа и общей скорби по нему учеников и последователей, Булгаков идет по пути выстраивания образа Иешуа Га-Ноцри как обычного человека. Только в конце романа, в момент встречи Воланда с Левием Матвеем, выясняется, что Иешуа всемогущ и место его обитания – свет, что соответствует православному канону (молитвы называются «светличными молитвами <...> потому, что в них священник

славословит Господа, живущего во свете неприступном» – Христианство 1995/II: 519).

Следы работы по превращению Сына Божьего, предопределением всемогущего Отца посланного искупить грехи человечества и дать ему вечную жизнь, в просто человека, хотя и наделенного странными чертами и способностями, усматриваются во всех редакциях романа.

Иешуа в романе лишен как дара провидения, так и знания о будущей казни, хотя первоначально все было иначе: он понимал особое значение дня своей встречи с Понтием Пилатом и значительно откровеннее было выражено его участие в исцелении «ужасной болезни» прокуратора – гемикрании. У Пилата, по мысли Иешуа, в этот день не должно было оставаться даже малейшего оправдания, ссылки на болезнь, затмения в мозгу и т.п. Головная боль его проходила потому, что, как говорил Иешуа, «тебе с мигренью сегодня нельзя быть» (562-6-2-35). С небольшими вариациями та же мысль повторялась в третьей редакции: «...день сегодня такой, что находиться в состоянии безумия тебе никак нельзя, и твоя голова сейчас пройдет». Судьба Пилата, впрочем, известна Иешуа заранее, и он пытается предотвратить его крах: «Я <...> с удовольствием бы ушел с этого балкона <...> так как пребывание на нем принесет тебе, по моему разумению, несчастия впоследствии» (Булгаков 1992: 115).

В обеих этих редакциях Иешуа осознает свою значимость в истории и, пусть это звучит для собеседника загадочно, сообщает ему о будущих событиях: «...думаю, что тысячу девятьсот лет пройдет, прежде чем выяснится то, насколько они наврали, записывая за мной» (562-6-2-35). В третьей редакции он относит эпоху ревизии всего написанного о нем еще далее: «Я полагаю, что две тысячи лет пройдет ранее... – он подумал еще, – да, именно две тысячи, пока люди разберутся в том, насколько напутали, записывая за мной» (Булгаков 1992: 113).

В первой редакции он значительно точнее, чем в окончательном тексте, знает будущую судьбу Иуды: «Это ужасно,

прямо ужас... какую беду себе наделал Искариот. Он очень милый мальчик... А женщина... А вечером!..» (562-6-2-41 об.).

Точно таким же образом, как открытую книгу, он читает и прошлое – в первой редакции он знает, что несчастье случилось с Марком Крысобоем в битве при Идиставизо, но на расспросы изумленного Пилата отвечает, что Марка «нигде не встречал» (562-6-2-36 об.).

По мере развития образа Иешуа Булгаков оставляет ему все меньше явных черт, доказывающих его сверхъестественную сущность. Они заменяются лишь косвенными свидетельствами, причем суть их размыта сходством с тем, что вполне могло происходить в реальности, то есть любое из этих свидетельств имеет двойственную природу. Так, появление в колоннаде ласточки может восприниматься как вполне бытовая реалия, если не знать, что в христианстве эта птица – одно из воплощений Иисуса Христа.

Несколько замечаний о том, что Иешуа постоянно оказывается в солнечном свете, хотя и «сторонится от солнца» (5, 26), а в переломный момент, когда Пилат, уже готовый продиктовать секретарю спасительное для арестанта решение, подняв глаза, видит, «что возле того столбом загорелась пыль» (5, 30), вполне естественны при рассказе о жарком дне. В то же время они, без сомнения, напоминают об отождествлении Христа с Солнцем.

Настаивая здесь на двойственности как принципиальном художественном решении образа, писатель делает локусом Иешуа другой свет – лунный, в полном соответствии с сущностью романтизма как культуры луны (Федоров 2004). (Роман МиМ пронизан романтическими мотивами, реалиями и установками – вполне уместно вспомнить о том, что, прежде чем проститься, Воланд называет мастера «трижды романтическим» – 5, 371.)

Отношения Булгакова с религией нельзя назвать ясными. От юношеского атеизма, о котором свидетельствует сестра писателя, Н.А. Земская, до его предсмертного отказа от отпевания в церкви (Мягков 1994) прочерчивается отнюдь не прямая линия. Еще в 1922 г. он признается в дневнике: «Сей-

час я просмотрел „Последнего из могикан“, которого недавно купил для своей библиотеки. Какое обаяние в этом старом сентиментальном Купере! Тип Давида, который все время распевает псалмы, и навел меня на мысль о Боге.

Может быть, сильным и смелым он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о нем легче. Нездоровье мое осложненное, затяжное. Весь я разбит. Оно может помешать мне работать, вот почему я боюсь его, вот почему я надеюсь на Бога» (Михаил 2001: 34).

Возможно, одним из толчков к созданию последнего романа стал визит Булгакова вместе с прозаиком Дмитрием Стоновым в редакцию журнала «Безбожник», где приятели взяли комплект подшивки за 1924 г. Сразу вслед за этим, 5 января 1925 г., Булгаков записывает в дневнике: «Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера „Безбожника“, был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. <...> Этому преступлению нет цены» (Михаил и Елена 2001).

Отголосками этих впечатлений следует считать портреты Христа в ранних редакциях, набросанные Иваном Бездомным прутиком в пыли на Патриарших прудах, а также описание Христа на иллюстрации к его поэме в четвертой редакции романа: «Христос был изображен во фраке с моноклем в глазу и с револьвером в руках» (562-7-4-5). Монокль, который, эпатируя окружающих и зарабатывая ярлык «внутреннего эмигранта», носил в 1920-е гг. сам Булгаков, представляет собой, таким образом, высшую степень «чужести» и вкупе с револьвером служит доказательством враждебности героя советскому обществу.

Обвиняемый ортодоксами в богохульстве, Булгаков во время работы над МиМ не однажды вверял себя Богу. В 1931 г. он пишет на полях тетради: «Помоги, Господи, кончить роман» (562-6-4-11) – и в октябре 1934 г. почти повторяет, как заклинание: «Дописать раньше, чем умереть» (562-7-2-1).

Евангелия составляют постоянно присутствующий в романе подтекст, более того, автор рассчитывает на их знание читателем – об этом можно судить по тому, как истолкованные в прямом, однозначном смысле их притчеобразность и особая образность ведут к непониманию и обвинениям Иешуа. В то же время тотальная игра как основной смыслообразующий принцип булгаковского текста приводит к созданию апокрифа на евангельскую тему ареста и распятия Иисуса Христа, включающего его десакрализацию. Иешуа не только уподобляется разбойникам во время казни – в одном из вариантов 3-й редакции у него «совсем *разбойничьи* глаза», в окончательном тексте «хриплый *разбойничий* голос» (5, 176). Более того – бесам из свиты Воланда приданы слова Иисуса; в приветствии, с которым обращается в подвальчике к главным героям Азазелло: «Мир вам», – вычитывается фраза из Евангелия от Иоанна: «...пришел Иисус, и стал посреди и говорит им: мир вам!» (Иоан. 20: 19).

Евангельский подтекст присутствует и в московской сюжетной линии. Помимо композиционного параллелизма (бегло описанный праздник Пасхи в «древних главах», совпадение дней недели в обоих сюжетах и привязка их к Страстной неделе, сходство в изображении Москвы и Ершалаима и т.п.) неоднократно отмечалось функциональное сходство персонажей МиМ. В некоторых сценах Булгаков применяет тот же принцип, что и в ершалаимской части, – игру на опровержение. Постоянным отходам от известных описаний и характеристик Евангелий соответствуют аналогичные подчеркнутые отходы от евангельского подтекста, еще более этот подтекст акцентирующие.

Так, например, хотя в окончательном тексте романа в ожидании Берлиоза томятся двенадцать литераторов, что провоцирует на пародийное отождествление председателя и правления МАССОЛИТа с Христом и двенадцатью апостолами (в машинописной копии с авторской правкой конца 1939 – начала 1940 г. цифра для большей точности исправлена на «одиннадцать» из-за отсутствующего заместителя Берлиоза; 562-10-2-69), но приведены в тексте имена всего

девяти членов правления. Это можно считать продолжением характерной для Булгакова, автора МиМ, игры на опровержение.

Само двухуровневое строение романа некоторыми литературоведами (Р. Джулиани) осознавалось как литературная параллель такому явлению народного театра, как вертеп. Знакомство Булгакова с вертепными спектаклями несомненно: на одной из фотографий, изображающих маленького Булгакова с сестрой Верой, возле детей лежат куклы, которые искусствовед К. Питоева (Литературно-мемориальный музей М. Булгакова в Киеве) определила как вертепные.

Вертепный спектакль представлял собой народный вариант мистерии, персонажами которой были одновременно фигуры божественного и сатанинского планов, располагавшиеся соответственно в верхней и нижней частях вертепной сцены и изображавшие вечную борьбу светлого и темного начал. Разумеется, творческий «алгоритм» Булгакова, автора романа МиМ, значительно сложнее, чем простое противопоставление добра и зла, божественного и дьявольского, высокого и низкого, и заслуживает особого описания.

КОМПОЗИЦИЯ РОМАНА

Композиция романа МиМ обусловлена решением Булгакова выстроить свое произведение как «текст в тексте», «роман в романе». Эту формулу следует понимать как построение произведения из нескольких автономных частей, наделенных при этом различными художественными кодами. Отмеченное читателями и исследователями смысловое богатство МиМ во многом объясняется именно тем, что постоянное переключение из одной системы «осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла» (Лотман 1981: 13).

Подобная композиция использована Булгаковым не впервые: прежде таким образом («театр в театре») выстраивались пьесы. Так, зритель на спектакле «Кабала святош» ви-

дел Мольера стоящим на сцене театра в Пале-Рояле и обращающимся к королю с экспромтом. Пролог и эпилог «Багрового острова» (подзаголовок «Генеральная репетиция пьесы») происходили в здании театра, а остальное представляло собой сценическое действо под одноименным заглавием, написанное биографически близким автору героем, Дымогацким. В пьесу «Полоумный Журден» были вставлены сцены мольеровского «Мещанина во дворянстве». В прозе «текст в тексте» присутствовал в рассказе «Морфий» в форме дневника доктора Полякова, а также в «Записках покойника», которые начинались с предисловия публикатора, однако этим предисловием и отказом от авторства роль обрамляющего произведения исчерпывалась.

В МиМ вставной роман несет значительно бульшую смысловую нагрузку. Для обрамляющего повествования это своего рода подтекст, эхо и пространство переклички. Необходимость сочленения вставного романа, написанного мастером – героем романа обрамляющего, с основным повествованием продиктовало и принцип сегментации текста, и дальнейшие структурообразующие решения, к которым Булгаков приходил не сразу, а по мере работы над своим «закатным» произведением.

По сравнению с окончательным вариантом в первых редакциях ершалаимская линия, где повествователем выступал Воланд, выглядела обедненной. Действие в ней доводилось только до момента объявления Пилатом приговора. В 3-й редакции (с ее несколькими вариантами) ершалаимский сюжет дополняется казнью, причем рассказ о ней выделен в особую главу. Булгаков до времени не был уверен в ее названии и даже в порядке ее следования в тексте, поэтому в разметках глав присутствуют варианты: глава 13 «На Лысой Горе» (562-7-1-46) и глава 14 «На Лысом Черепе» (562-7-3-10). Не зафиксирован окончательно и рассказчик: в одном случае это мастер, в других – Воланд. Более ясен Булгакову адресат повествования, поэт Иван, фамилия которого пока еще варьируется (Попов, Покинутый, даже Тешкин с псевдонимом Беспризорный). Закреплена, уже вплоть до окончательного вариан-

та, и привязка рассказа к месту нахождения поэта – палате психиатрической клиники.

Третья часть вставного романа намечена в «Материалах к 6-й и 7-й редакциям», где первоначальное название 25-й главы «Как прокуратор пытался...» зачеркнуто и заменено новым – «Погребение» (562-8-1-4). Любопытно, однако, что следующей в разметке идет не 26-я, а 27-я глава, как если бы Булгаков сразу же осознал, что ввиду большого объема последнюю часть «романа в романе» придется разделить на две главы, как это и было сделано в последней редакции. Повествование в этих главах (как сохранилось и в окончательном тексте) велось от лица мастера: читатель узнавал их содержание из восстановленной Воландом рукописи. Этому сопутствовал и выбор рассказчика во второй части ершалаимского сюжета. Чтобы, с одной стороны, не возникло повторения, а с другой – еще более утвердилось представление о величайшем «угадывании» мастера, казнь предстает в вещем сне Ивана Бездомного.

Троекратное введение в основное повествование т.н. древних глав потребовало особого композиционного приема в точках «входа» в «воображаемый» (определение Булгакова) Ершалаим и «выхода» из него. В МиМ таким приемом становится совпадение начал и концов соседствующих «древних» и современных глав. Таким способом действие перебрасывается из начала христианской истории в современную писателю Москву и наоборот. На стыке 1-й и 2-й глав слова Воланда «...в белом плаще с кровавым подбоем...», вводящие в первую часть вставного романа, повторяются как зачин экспозиции ершалаимского сюжета. То же происходит на стыке 2-й и 3-й глав, когда действие возвращается в Москву – атрибуция ремарки с обозначением времени «Было около десяти часов утра» в ершалаимской линии МиМ передается Воланду: «Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, – сказал профессор» (5, 43).

Граница 15-й и 16-й глав отмечена началом сна Ивана Бездомного, которое дословно повторяется в зачине сцены каз-

ни. Единственным исключением становится конец главы 16-й – следующая глава начинается с рассказа об обстоятельствах, сложившихся «на другой день после проклятого сеанса» в Варьете. Нарушение сложившегося хода и ритма повествования, их явный слом и сдвиг можно трактовать как распространение на стилистический уровень текста семантики 16-й главы: смерть Иешуа взрывает устоявшуюся систему текста – буквально – «распалась связь времен». Позже она восстанавливается, и совпадение конца и начала глав наблюдается на стыке 24-й и 25-й глав, далее следуют подряд 25-я и 26-я главы, завершающие ершалаимскую сюжетную линию. Наконец, при последнем переходе от древних глав к московской линии, на стыке 26-й и 27-й глав, текстуальное совпадение возникает вновь. Функционально эти стыки поддерживают единство повествования и подчеркивают повторы в сюжетных линиях, разделенных временным интервалом в две тысячи лет. Прибегнув к подобному совмещению границ ершалаимского и московского пластов романа, Булгаков однажды использовал его и на другом стыке. Совпадением восклицания «За мной, читатель!» (5, 209) отмечен переход ко второй части МиМ (конец 18-й – начало 19-й глав), где эта реплика также призвана поддержать единство повествования.

Своеобразной синтезирующей частью романа становится эпилог. В нем подводится итог московских событий и в нескольких последних абзацах, где вновь вводится ершалаимская тема, подтверждается неизбывная связь времен. Структура эпилога соответствует форме повествования в целом: в свернутом виде он сохраняет свойства романа, утверждая сохранность и бессмертие текста и творчества.

Композиция «текст в тексте» избрана Булгаковым именно для того, чтобы подчеркнуть повторяемость самого значительного и необратимого события истории: осуждения невиновного человека, присвоения права отнять у него жизнь, запоздалости любого раскаяния и мысли о бремени ответственности за каждый свой поступок. Две сюжетные линии романа – московская и ершалаимская – выстраиваются как па-

раллельные, не случайно исследователи выделяют пары, триады и даже тетрады героев (Соколов 1996).

Сюжетные линии, в каждой из которых жертвой предательства становится невинный человек, сближаются не только стыками глав – повествование постоянно строится как эхо, как перекличка деталей вплоть до прямых сравнений. В клинике Бездомный, впервые увидев Стравинского, думает: «Как Понтий Пилат!» (5, 87); Маргарита винит себя в том, что опоздала «как несчастный Левий Матвей» (5, 211), – и сравнивает грозу в Ершалаиме с непогодой в Москве: «...я читала про тьму, которая пришла со Средиземного моря <...> Мне кажется, что и сейчас будет дождь» (5, 353). Одно из таких сравнений приводит повествователь московского сюжета в сцене в Торгсине: «Острейшим ножом, очень похожим на нож, украденный Левием Матвеем...» (5, 338). Но и не оговоренные непосредственным образом, параллели создают семантическое поле постоянной повторяемости образов, событий, фактов. Замечание повествователя о пейзаже в вещем сне Маргариты – «...так и тянет повеситься на этой осине у мостика» (212) – перекликается с мотивом самоубийства Иуды, повесившегося именно на осине, снова отсылая к ершалаимскому пласту МиМ. Совпадение же в описании городов дает основания говорить не только о сходстве архитектуры Москвы и Ершалаима, но даже о присутствии Москвы в «воображаемом» булгаковском городе (см.: Бобров 1998). Все это тем более естественно, что интертекстом для обеих сюжетных линий является Новый Завет.

Среди многочисленных подтекстов романа следует отметить апокрифические Евангелия, «Фауста» Гете и собственные произведения писателя (как ранние, например, фельетоны, так и писавшиеся параллельно с МиМ). Отсылки к ним то и дело встречаются на страницах романа. В качестве подтекста исследователи выделяли также пушкинский и грибоедовский пласты (Б. Гаспаров), произведения Э.Т.А. Гофмана, В. Жуковского, С. Чевкина (М. Чудакова) и многих других.

ПРОБЛЕМА ЗАВЕРШЕННОСТИ РОМАНА

Известно, что из-за быстро прогрессировавшей болезни Булгаков не довел до конца правку романа. Названа дата последней работы писателя над текстом – февраль 1940 г. Многослойная правка (и та, что вносилась рукой автора в машинописную редакцию 1938 г., и та, что записана под его диктовку во время болезни) была известна только Е.С. Булгаковой. Только она в своей редакторской работе располагала всеми материалами. К моменту выхода в свет издания 1973 г. в распоряжении редактора не было одной из двух тетрадей с предсмертной правкой. Мнение исследователей о том, что роман закончен, но не завершен, по всей видимости, учитывает авторское ощущение, выразившееся в том, что в 1937 г. очередная редакция заканчивалась словом «Конец», а в октябре 1939 г. тетрадь, в которую Е.С. Булгакова вносит поправки, продиктованные умирающим писателем, получает название «Окончательный текст».

Следы незавершенности заметны во множестве мелких противоречивых деталей. Так, в главе 2-й есть два указания на время происходящих событий – полдень и десять часов утра. Левый и правый глаза Воланда в начале романа и в сцене перед балом описаны противоположным образом: сначала правый глаз черный, левый – зеленый; перед балом правый – «с золотой искрой», левый – «пустой и черный». Родной город Иешуа указан в сцене допроса как Гамала, а в главе 26-й – как Эн-Сарид. Наиболее заметна двойственность в изображении смерти мастера и Маргариты: реалистическая мотивировка смерти героини в ее особняке от сердечного приступа и мастера в клинике соседствует с указанием на их похищение шайкой Воланда (эпилог). К подобного рода неточностям относятся и иные разночтения: бритый мастер в главе «Явление героя» и мастер, «обросший бородой», в главе 24-й; головной убор Иешуа – повязка с ремешком на лбу в сцене допроса и чалма в описании казни; Могарыч вылетает из окна квартиры 50, тогда как Аннушка видит его вылетающим в окно подъезда дома 302-бис, и др.

Это привело к возникновению двух исследовательских концепций: одна исходила из того, что в незавершенности романа скрыт художественный прием (Б. Гаспаров), в соответствии с другой, Булгаков так и не решил (недодумал) для себя некоторые принципиальные вопросы (Л. Яновская). В любом случае, несмотря на имеющиеся противоречия, текст МиМ воспринимается как цельный и воплотивший авторский замысел.

Проследив ход работы над романом по редакциям, можно сделать вывод и о степени продуманности отказов от тех или иных сюжетных линий и мотивов, воплощенных в ранних вариантах. Показателен, например, отход от изображения недостойных духовных пастырей, который должен был свидетельствовать об авторской оценке института церкви. Булгаков, чье отношение к религии до сих пор не прояснено до конца, скорее всего отказался от этих эпизодов, не желая уподобляться многочисленным гонителям религии и церкви в Советском Союзе. С этим сопоставимо и его поведение по отношению к впавшим в немилость чиновникам от литературы, входившим в составленные писателем списки его личных врагов: несмотря на приглашения, Булгаков ни разу не принял участия в собраниях-«чистках» Союза писателей.

Серьезная правка, предпринимавшаяся автором при каждом новом обращении к роману, не позволяет считать текст МиМ, опубликованный в наиболее авторитетном на сегодняшний день издании – собрании сочинений М. Булгакова в пяти томах, – окончательным.

КОНЦОВКА РОМАНА

Несовпадение в разных редакциях МиМ финалов судьбы мастера свидетельствует о важности этого решения для Булгакова и тесно связано со сценой прощения Пилата. Всякий раз речь идет о награждении мастера, но смысл награды слабо прояснен в окончательном тексте и еще более затуманен в ранних вариантах. Вначале присутствовал мотив некоторой иерархичности возможных наград и явственно вычиты-

валась недостаточность награды мастера: «Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь. Ты не покинешь свой приют» (562-7-3-4). В 3-й редакции мастер представлен как пассивный герой, увлекаемый в небытие Воландом: «Я получил распоряжение относительно вас. Преблагоприятное. Вообще могу вас поздравить – вы имели успех. Так вот мне было велено...» (562-7-1-45). Здесь формулу прощения Пилата произносил «на неизвестном языке» Воланд, подытоживая затем смысл сцены словами: «Прощен, прощен!»

Начиная с четвертой редакции, награда мастера никак не оценивается – остается лишь описание «вечного приюта», находящегося, однако, вне локуса Иешуа. Одновременно с этим роль мастера в инобытийном пространстве становится активной и даже ведущей: лишь он может закончить роман и завершить, таким образом, судьбу римского наместника.

Эти изменения свидетельствуют о том, что завороженный идеей посмертного существования, безнадежно больной Булгаков придавал огромное значение изображению самого момента перехода к внеземной жизни. Эпизод встречи с Понтием Пилатом в потустороннем мире становится необходимым условием этого перехода. Без него роман мастера, угадавшего истинный ход древних событий, был лишен христианского начала – прощения. За пределами своего земного существования мастер получает возможность восполнить этот изъян. Высшие силы словно замерли в ожидании и не решают судьбу Пилата, признавая тем самым магическую силу и право Слова. Возможно, именно в этой сцене предвосхищено изменение судьбы главных героев: вопреки предсказанному Воландом пребыванию в вечном приюте, в вещем сне Бездомного Маргарита «отступает и уходит вместе со своим спутником к луне», то есть «в свет», в локус Иешуа (5, 384).

С одной стороны, оставляя текст разомкнутым, это художественное решение, в полном соответствии с традицией мифа, расширяет поле возможных интерпретаций. С другой – завершая истории многих персонажей, в отношении

главных героев эпилог оказывается ложным концом. Это не конец романа, а сообщение о том, что произошло в Москве после исчезновения мастера и Маргариты. Таким образом, доминирующий образ эпилога – бесконечное кружение – обретает социально-метафорический смысл: с его помощью создается «рассказ о мире, который погиб, сам того не ведая» (Гаспаров 1994: 55). В результате роман обретает облик «московского текста», наделенного, так же как и «петербургский текст» русской литературы, эсхатологическим смыслом.

ВРЕМЯ В РОМАНЕ

В МиМ, построенном как «текст в тексте», течение времени весьма причудливо: в каждой сюжетной линии есть свое время и его характеристики. Тем не менее можно отметить некоторые общие тенденции. Так, Булгаков стремится создать в каждой из частей единое, недискретное время, используя для этого соединительные фразы, характерные для романов Л. Толстого, – «В то время как...» (см., напр., начало 8-й, 10-й и 18-й глав).

Наиболее часто в МиМ использованы три временные точки – 12 часов дня и ночи (полдень и полночь) и закат. Полночь, разумеется, связана с нечистой силой, Воландом и его свитой (в полночь Гелла с Варенухой навещают Римского, в полночь происходит бал у сатаны), хотя и не только с ними: «примерно в полночь» (5, 309) засыпает Понтий Пилат, перед тем как увидеть вещий сон.

Неоднократно упомянут в обеих сюжетных линиях и полдень. Он также может быть связан если не с действиями дьявола и его свиты (напр., в 3-й редакции Коровьев начинает выполнять обязанности дирижера в филиале Зрелищной комиссии «в двенадцать часов дня» – 562-7-2-97), то, по меньшей мере, с вмешательством некой высшей силы. «Около полудня» (5, 172) уходит от огородника на верную смерть Иешуа. В полдень открывается касса Варьете. В день вещего сна (и далее – бала и возвращения мастера), когда Маргарите впервые за последние полгода снится мастер, она просыпа-

ется также «около полудня» (5, 211). В полдень, «когда приходил ее час» (5, 138), Маргарита обычно спускалась к мастеру в подвальчик.

Еще одна часто используемая Булгаковым временная точка – закат солнца. В мифопоэтической традиции эта граница дня и ночи, ежесуточный уход солнца – «роковой час», «та временная точка, где силы хаоса, неопределенности, непредсказуемости начинают получать преобладание» (Топоров 1995: 201). В МиМ закат, с которого начинается действие на Патриарших прудах, исполняет роль временного кода. На закате происходит казнь Иешуа: «Солнце уже снижалось над Лысой Горой» (5, 167–168). При закатном солнце Воланд со свитой покидает квартиру 50, одновременно с этим, «на закате солнца» (5, 353), происходит последний разговор мастера с Маргаритой, когда они оба соглашаются искать утешения у нечистой силы. В Москве еще догорает закат, когда сатана со свитой, мастером и Маргаритой покидают Москву.

Время действия романа не раз становилось предметом отдельных исследований (см., напр.: Sharatt 1983, Fiene 1984, Кораблев 1991, Соколов 1991). Однако любые спекуляции по поводу привязки событий романа к конкретному времени (числу и году) входят в противоречие с авторскими устремлениями последних лет. Черновики и первая редакция, представляющая собой тетрадь с обрывками листов, свидетельствуют, что первоначально действие романа должно было происходить на закате в среду 5 июня (562-6-2-3), а затем в середине июня 1934 г. (562-6-1-6 об.). Там же год исправлен на 1935-й, то есть относительно времени создания этой редакции (1928? – 1929) действие было отнесено в будущее. В еще более отдаленном будущем происходят описываемые события в первоначальном варианте 3-й редакции (1931): в «вечер той страшной субботы 14 июня 1945 года» (562-6-4-2). Однако позже, в следующем варианте той же редакции (562-7-1), в разметке глав год больше не упоминается, а действие переносится на 8–11 мая. В последующих вариантах единственные точные указания на время событий относятся к дням недели: параллелизм московской и ерша-

лаимской сюжетных линий требует, чтобы центральные события – осуждение и казнь Иешуа и великий бал сатаны – происходили в пятницу.

По аналогии с московским сюжетом Булгаков, отказываясь от конкретных временных привязок, снимает даже те упоминания времени в ершалаимской линии романа, которые в ранних вариантах были направлены на явное соотнесение судьбы Иешуа с современностью («Я полагаю, что две тысячи лет пройдет ранее... он подумал еще... да, именно две тысячи, пока люди разберутся в том, насколько напутали, записывая за мной» – 562-7-7-112).

Эта задача решается по-другому: с характерной для него игрой на расподобление, именно в потустороннем мире, где оказываются после смерти герои романа, Булгаков дает отсылку к тем самым двум тысячам лет, за которые успел пышно разрастись сад в Ершалаиме: «Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много?» (5, 370).

ПРОСТРАНСТВО РОМАНА

Пространство романа МиМ многолико и изменчиво: в нем можно выделить макропространство, отсылающее к космогоническим теориям, и микропространство отдельных сцен. При конструировании пространства, как и во всем романе в целом, Булгаков использует традиционные бинарные оппозиции (напр., верх и низ) и архетипические мотивы (напр., замкнутого круга) для создания «московского текста».

Действие романа разворачивается главным образом в Москве и Ершалаиме. Однако «география» МиМ захватывает и другие города. В ершалаимской линии названы Яффа, Вифлеем, Гамала, Виффагия и др. В московской большинство городов упомянуто в эпилоге – с целью показать широкое распространение слухов и вызванных ими репрессий. Города, где происходят аресты и задержания людей (и даже черного кота), – Саратов, Казань, Пенза, Белгород, Ярославль, Армавир. Часть городов в эпилоге упоминается в связи с передвижениями персонажей основной части романа – в Рос-

тов получает назначение Степа Лиходеев; в Брянск переезжает Семплеяров; в Кисловодске отдыхает после всего пережитого Римский; из Вятки возвращается Алоизий; и, наконец, упомянута Феодосия, куда «направлялся» повествователь. Кроме, быть может, Феодосии, расположенной в 35 км от Коктебеля, где Булгаков был в гостях у М. Волошина в 1925 г., и, конечно, Саратова, связанного с первой женой писателя, Татьяной Лаппа, это по большей части города случайные: Вологда, где жил дядя Ивана Бездомного; Воронеж, куда Коровьев «услал» в отпуск домработницу Степы Лиходеева Груню; Харьков, откуда появилась любовница Сергея Дунчиля с деньгами и бриллиантами на подносике (во сне Никанора Босого).

В ранних вариантах охват пространства Советского Союза был более широким. Так, поначалу Степа Лиходеев оказывался заброшенным в Хабаровск (562-7-1-45 об.), который затем сменился Владикавказом. В отличие от большинства названных, Владикавказ – город в биографии Булгакова важнейший – просуществовал в тексте довольно долго, и, видимо, отказ от излишних автобиографических проекций и деталей, присутствовавших в ранних редакциях МиМ, сказался в замене Владикавказа Ялтой. Родной писателю Киев с его знаковыми пейзажами – Днепром и Владимирской горкой с памятником – и Ленинград с гостиницей «Астория», где не раз останавливался сам Булгаков, в романе лишь упомянуты.

Художественное пространство МиМ включает несколько миров: это, во-первых, «воображаемый Ершалаим», многочисленные детали в описании которого призваны компенсировать его призрачность и удаленность от читателя на две тысячи лет. Во-вторых, параллельная Ершалаиму современная Булгакову Москва, в которой сталкиваются минувшее и современность, реальный мир и самые фантастические происшествия. Московский мир обнаруживает признаки взаимопроникновения древнего и фантастического пластов – их объединяет попарно целый ряд признаков. Выше уже было сказано о совпадениях на стыке ершалаимских и московских глав, что может рассматриваться не только как

переход из одного мира в другой, но и как их соотнесение. К подобным «диффузным» элементам относится и жара: она не только достаточно подробно оговаривается и в московской и в ершалаимской сюжетных линиях, но может рассматриваться и в мифопоэтическом контексте, как знак присутствия дьявола.

В то же время в реальной Москве существует некий скрытый, «эзотерический» мир, который представляет собой табу, так что его общеизвестное наименование – ГПУ – в романе ни разу не фигурирует. Атмосфера неопределенности и загадочности роднит московский мир с фантастическим. Вездесущесть сатаны со свитой перекликается с аналогичными качествами ГПУ. Не случайно оба ведомства несколько раз выступают как взаимозаменяемые (ср., например, эпизод первой встречи Маргариты с Азазелло в Александровском саду, когда героиня принимает Азазелло за сотрудника органов, намеренного арестовать ее, или одинаково безрезультатную стрельбу в «нехорошей» квартире и т.п.). Нечистая сила и сама склонна подчеркивать свое сходство с москвичами – вспомним иронический рассказ Коровьева о пятом измерении. Но не только квартира № 50 раздвигается во всех направлениях – Дом Грибоедова также вмещает несметное множество писателей: «не чрезмерная, человек в полтораста» (5, 56) очередь на получение творческих отпусков характеризуется на фоне длиннейшей очереди в дверь с надписью «Квартирный вопрос». Фантастическая вместимость небольшого особняка – один из признаков непредсказуемости, нереальности московской действительности.

Чрезвычайно любопытна в этом плане *Разметка событий* в московской сюжетной линии, сохранившаяся в *Материалах к 6-й и 7-й редакциям романа.* Здесь Булгаков перечисляет все события, происходящие в Москве с вечера среды по субботу. Этот московский сюжет в отсутствие мастера и Маргариты (в подготовительных материалах писатель нередко обходил те фрагменты романа, которые были ему абсолютно ясны) фиксирует суть московской жизни – постоянные скандалы (ср. частотность употребления этого слова):

В среду вечером	Гибель Берлиоза.
В ночь со среды на четверг	Похищение Степы. Скандал с Босым. Похищение Варенухи.
Вечером в четверг	Скандал с Семплеяровым. Скандал с раздетыми в Варьете. Оторвание <так!> головы конферансье.
В ночь с четверга на пятницу	Исчезновение Поплавского <в окончательном тексте соответствует Римскому>.
Пятница днем	Скандалы с шоферами, скандал с пустым костюм <так!>, скандал с поющими служащими, скандал с дядей, приключения буфетчика. Следствие в Варьете. Похищение головы Берлиоза, его похороны. Следствие.
Ночь с пятницы на субботу	Бал, убийство Майгеля, слежка. Следствие. Поиски Поплавского.
Суббота	Возвращение Варенухи и Николая Ивановича, их арест, арест Аннушки. Привозят Поплавского из Ленинграда, возвращение Степы. Попытка ареста. (562-8-1-25)

Скандал как характеристика московской литературной жизни активно использовался автором на ранних стадиях работы над рукописью. В соответствии с этим замыслом скандальные происшествия в Москве имеют не одну, а несколько мотивировок: возможно, они инспирированы Воландом, но могут обусловливаться и самой природой жизни писателей, любимцев власти.

Наконец, третий мир романа – инобытийный, где главные герои оказываются после ухода из жизни. Он наделен своей структурой, иерархичность которой не до конца понятна и, вероятно, намеренно не прояснена автором. Локус Иешуа (и Левия Матвея, а судя по концу романа, и Понтия Пилата, отбывшего свое наказание) называется вполне традиционно – «свет». Мастеру и Маргарите уготован «покой». Понтий Пилат до момента прощения пребывает на какой-то площадке среди скал, на том же уровне находится Ершалаим с пышно разросшимся за две тысячи лет садом. Наконец, сатана со свитой уходят во вполне традиционное пространство низа, бездны: «Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал, и вслед за ним, шумя, *обрушилась* его свита» (5, 372).

Прорыв мастера в инобытийный мир совершается как награда за творчество, за «угадывание» последних тайн и ответы на «последние» вопросы. Мысль о жизни после смерти не была чужда Булгакову, упоминания о подобной возможности всякий раз обретали в его произведениях и даже в письмах разный облик, не фиксируясь в единой форме. Впервые в его творчестве вариант посмертного бытия возникает в романе «Белая гвардия» – в вещем сне Алексея Турбина. В наиболее традиционном виде – как рай, обещанный человеку, очистившемуся от грехов на исповеди, загробная жизнь представлена в «Кабале святош». В обоих случаях этим представлениям сопутствует ироническое отношение к институту церкви. В то же время в «Записках покойника» встречается представление о смерти как конечном моменте человеческого существования – именно так описывается смерть в сцене неудавшегося самоубийства героя.

Об инобытии Булгаков размышлял и вне творчества. Хотя о его убеждениях известно немного, представление о них дают несколько кратких замечаний. Так, в письме П.С. Попову от 24 апреля 1932 г. он выражает надежду, что покойная мать знает, как сложились судьбы сыновей (Булгаков 1989: 231). Известно его обращение к жене, Е.С. Булгаковой, – «...звезда моя, сиявшая мне всегда в моей земной жизни» (Дневник

1990: 291) – формулировка, предполагающая и иное, кроме земного, существование. В личной беседе с одним из авторов настоящей работы в 1968 г. Е.С. Булгакова в ответ на вопрос о религиозности и вере мужа сказала, что он не был религиозен в традиционном смысле слова, редко бывал в церкви, однако в Бога верил, и представление о Боге совпадало у него с идеей высшей справедливости. По ее словам, Булгаков мыслил посмертное существование как постоянное пребывание в том душевном состоянии, в каком человек находился в момент совершения либо своего самого страшного греха, либо наиблагороднейшего поступка. За пределами земной жизни он ожидал встречи с теми, кто был близок ему, независимо от несовпадения эпох земной жизни (это подтверждает и монолог Маргариты, произнесенный на пути к вечному приюту: «Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не потревожит» – 5, 372).

Роман МиМ объемлет все, что было сделано к этому времени его автором в решении проблемы инобытия. В окончательном тексте и ранних редакциях нередко встречаются следы напряженной рефлексии на эту тему, причем семантика элементов, однажды уже введенных в массив творчества Булгакова, теперь чаще всего меняется. В ранних редакциях дважды встречается образ священника, предавшего свою веру, – это отец Аркадий Элладов, который в сне Босого призывает отдать кесарю кесарево, то есть сдать валюту, и отец Иван, получивший должность аукциониста в помещении бывшей церкви. Здесь никак непосредственно не проявляется и скептическое отношение Булгакова к институту церкви. Тем не менее суть конфликта между церковной догмой и космогоническими представлениями писателя осталась прежней, что следует из самой структуры трансцендентального пространства в МиМ.

Особую пространственную ось формирует в МиМ оппозиция вертикали и горизонтали, «верха» и «низа», традиционная семантика которых исходит из представлений о небесном свете как источнике истины. Как это вообще свойственно булгаковскому роману, традиционная символика частич-

но реализована: Левий Матвей для разговора с Воландом *опускается* на крышу московского дома, в инобытии Пилат уходит на встречу с Иешуа *вверх* по лунному лучу и т.д. Однако если в инобытийном пространстве традиционная иерархия сохраняется, то в московской сюжетной линии соотношение «верха» и «низа» чаще всего травестировано. Так, «подвальная», т.е. «низовая» жизнь мастера характеризуется как «золотой век», воплощение земного рая. Воланд, в инобытии закономерно низвергающийся в провал, в Москве по большей части пребывает наверху – на пятом этаже, в квартире № 50, на крыше московского здания, на возвышении в сцене бала. На балу связь «верха» с дьявольским началом особо выделена присутствием лестницы (традиционно символического атрибута оппозиции верх-низ), на вершине которой гостей встречают черная королева, хозяйка бала сатаны, и двое членов его свиты.

Противопоставление верха низу присутствует в МиМ и в пределах одной пространственной характеристики, например, в одном из наиболее емких мотивов романа – мотиве полета. В сознании и творчестве писателя этот мотив многопланов. Помимо физического преодоления пространства, он сопряжен с внутренней трансформацией, сменой будничного поэтическим, творческим. Именно так следует трактовать дневниковую запись Булгакова от 2 сентября 1923 г.: «Среди моей хандры и тоски по прошлому иногда, как сейчас, в этой нелепой обстановке временной тесноты, в гнусной комнате гнусного дома, у меня бывают взрывы уверенности и силы. И сейчас я слышу в себе, как *взмывает* моя мысль, и верю, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю» (Михаил 2001: 27).

Само слово *полет* входит в «эзотерический» язык Булгакова и его ближайшего окружения, вставая в один смысловой ряд с понятием «свобода» и обретая значение, понятное членам семьи и близким им людям, – выход, прорыв, уход. 1 мая 1933 г. он надписывает жене книгу: «Тайному другу, ставшему явным, жене моей Елене. Ты совершишь со мной последний полет...» (цит. по: Шварц 1988: 35). И, как бы в продолжение,

в сентябре того же года пишет ей еще на одной книге: «Но мы с тобой, если так же, как теперь, будем любить друг друга, переживем все дрянные концы и победим и взлетим» (Дневник 1990: 145).

Мотив высоты обыгрывается начиная с первых вариантов романа до окончательного текста. Можно представить обширный список средств передвижения, использованных для покорения высоты: черные кони, боров, черный автомобиль с грачом и автомобильное колесо, половая щетка, аэроплан. Образы «горизонтальных» полетов (над землей летит на шабаш Маргарита; в начале 32-й главы над земными пространствами летят черные кони) сменяются «последним полетом», соответствующим в мистической концепции романа образу «духовной лестницы». Так в рамках текста создается авторский миф об инобытии, о возможности освобождения как пересечении границ земного и обретении посмертного существования.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ В РОМАНЕ

Серьезной проблемой романа, нередко обсуждавшейся исследователями, является неравноценность рассказчика в ершалаимской и московской сюжетных линиях. Писавшие о МиМ отмечали присутствие в романе нескольких повествовательных начал и речевых потоков (ср., например, выделение фельетонно-сатирического повествователя в «современных главах, где царствует Воланд, «исторического», или объективного – в романе мастера, то есть в «древних» главах, и повествователя собственно романа, представляющего предыдущих двух. Здесь уже главный герой – мастер» (Немцев 1991: 111). В том, что подобное дробление было сознательным приемом, убеждает постоянство обращения Булгакова к фигуре повествователя на всем протяжении работы.

Он, видимо, почти сразу утвердился в выборе ершалаимской части как повествования от третьего лица, в отличие от ранних вариантов, где рассказ вел Воланд. Исключение составляют лишь черновики романа, относящиеся к 1928–

1929 гг., где в текст включены ремарки Воланда (см. об этом: Булгаков 1992: 508–509).

Значительно более сложным представляется вопрос о повествователе (повествователях) московской сюжетной линии. Здесь, по мере движения рукописи к завершению, происходили важные изменения. Часть их была вызвана именно соотношением авторского и повествовательного начал: в ранних редакциях рассказчик был значительно более приближен к окружению автора. Так, в *Черновиках романа*, говоря о приметах незнакомца на Патриарших, повествователь выделяет «особые приметы» у неких Николая (Николаевича) и Павла Сергеевича, то есть имелись в виду друзья М. Булгакова – Н.Н. Лямин и П.С. Попов (см.: Булгаков 1992: 513).

Начиная с черновиков 1928–1929 гг. (а значит, можно предположить, что и с первой редакции, от которой сохранились только эти черновики), в московской сюжетной линии присутствует повествователь. Видимо, отстраненность его от автора была для Булгакова принципиальной. Рассказ ведется от имени некоего «я», который пишет об уже свершившихся, «чудовищных» событиях в назидание «всему Союзу Республик», жители коего могут столкнуться с преступником в случае, если ему придет «на ум глу[бокая мысль] навестить и дру[гие города, пом]имо нашей красной [столицы]» (562-6-1-3 об.). Роль повествователя здесь значительно более активна, он то и дело прерывает рассказ возгласами и замечаниями, иногда уводя читателя в сторону от событий. Поскольку большая часть листов в двух тетрадях черновиков оборвана, трудно сказать о нем больше, но уже в черновых набросках 1929–1931 гг. рассказчик настроен эсхатологически и воспринимает происходящее в Москве как ад и конец света. Лексика и строение фразы у него булгаковские – характерные инверсии, повторы, ритмизующие прозу. Нельзя не отметить и лирический посыл: «И давно, давно я понял, что в дымном подвале, в первую из цепи странных московских ночей, я видел ад» (Булгаков 1992: 248).

Постепенно местоимение «я» меняет принадлежность – от первого лица выступает не сторонний наблюдатель,

но один из персонажей, который ситуативно занимает место, в более поздних редакциях и окончательном тексте отведенное мастеру. Именно этот персонаж вместе с Маргаритой стоит рядом с Воландом и его свитой, присутствует в сцене свиста Бегемота и Коровьева, ему адресована фраза: «Ты встретишь там Шуберта и светлые утра» (Булгаков 1992: 263).

По всей видимости, попытка объединить образы повествователя и героя не удовлетворяла Булгакова, оставляя недостаточное игровое пространство между ним самим и повествователем. В 3-й редакции романа появляется биографически близкий автору персонаж – мастер, в то же время в московском сюжете возникает фигура повествователя, активно вмешивающегося в текст и обладающего персонифицированной речевой манерой. Он выступает не столько как очевидец событий, сколько как всезнающий летописец, «автор», наделенный абсолютным знанием. При этом в его изложении происходящее изображается почти всегда в сниженном виде, иногда травестируется – ерничанье, просторечие, ирония, присущие этому речевому потоку, позволили писавшим о романе обозначить фигуру повествователя как «московский сплетник», «всезнайка» и т.п. (Taranovski-Johnson 1981).

В окончательном тексте следы присутствия этого повествователя значительно более скромны. Так, он появляется в первой главе, где дается якобы объективный портрет Воланда, противоречащий сводкам «разных учреждений», и в эпилоге, где рассказчик иронически зафиксирован как «пишущий эти правдивые строки» (5, 373).

В московской сюжетной линии наряду с ироническим легко вычленяется повествователь лирический. Его присутствие впервые обозначено в пятой главе, в лирическом пассаже, опровергающем пиратское прошлое директора ресторана Дома Грибоедова Арчибальда Арчибальдовича. Этот рассказчик максимально сближен с автором: во-первых, ему однажды (в описании сборища писателей в ресторане Дома

Грибоедова) придано восклицание «О боги, боги мои, яду мне, яду!» (5, 61), которое с незначительными вариациями сопутствует в романе Понтию Пилату (5, 20, 25, 26) и мастеру (5, 279). Во-вторых, по всей видимости, именно ему принадлежит лирический зачин 32-й главы, отмеченный вариантом все того же восклицания.

Подобная парность продемонстрирована Булгаковым на стыке 18-й и 19-й глав, где усилена функция повествователя-«автора», завершающего первую и открывающего вторую часть своего произведения. При этом завершение 18-й главы следует отнести к рассказчику ироническому (вновь подчеркнута его «правдивость»), а начало 19-й главы, демонстрирующее элементы метрической прозы (вплоть до вкрапления хорея – «Кто сказал тебе, что нет на свете...» – 5, 209, и амфибрахия – «За мной, мой читатель, и только за мной» – 5, 210), характерно для его «лирического» двойника. Парность повествователей органично вписывается в авторский замысел. На всех уровнях романа сосуществуют разнонаправленные тенденции, причем читатель постоянно ощущает присутствие обеих, их обоюдное признание и взаимное опровержение. Двойственный характер любого компонента можно проследить и на множестве полных и частичных повторов, и на параллелизме изображения Ершалаима и Москвы. Двойственность присутствует в подчеркнутом сходстве персонажей, в наличии обязательного смехового соответствия или травестии у любого трагического события (так, отрывание головы конферансье в Варьете составляет параллель отрезанной голове Берлиоза, романтическая первая встреча мастера и Маргариты рифмуется со сценой встречи Низы и Иуды в Ершалаиме и т.п.). Дуализм, означающий у Булгакова отсутствие единственно верной точки зрения, подводит исследователя (Б. Гаспарова) к закономерному выводу о выстраивании МиМ как незавершенного, открытого текста.

Дважды сгорающий на протяжении повествования роман мастера тем не менее явлен читателю в своей новой целостности, которую он обрел только в трансцендентальном ми-

ре. До момента преодоления главными героями границы жизни и смерти роман не был завершен. Открытый конец оставлен и в МиМ – возможно, поэтому в вещем сне Иван Бездомный видит героев в движении.

ИМЕНА В РОМАНЕ

Обращение к евангельской мифологии диктовало использование в ершалаимском сюжете имен, известных из новозаветных текстов (Понтий Пилат, первосвященник Каифа, Иуда, Тиберий и т.д.; в ряде случаев их фонетический строй видоизменен: Левий Матвей, Вар-равван, Иешуа Га-Ноцри), оставляя незначительное пространство для игры. Тем не менее Булгаков использует и эту возможность, создавая нескольких персонажей – Низу, Афрания, Марка Крысобоя, роль которых, вероятно, состоит в деканонизации истории Иешуа. Ограниченное количество персонажей во всех «древних главах» повышает удельный вес каждого из них и всего ершала-имского сюжета в целом. Действие здесь словно укрупняется, роли предельно ясны; не случайно исследователи, говоря о театральности МиМ, подразумевали, прежде всего, эту часть романа (Лакшин 1984, Нинов 1988).

Иная ситуация в московской сюжетной линии, густо населенной персонажами, что еще более усиливает мелочность и суетливость большинства из них. На всем протяжении работы над романом Булгаков уделял серьезное внимание именам московских персонажей. Известны многочисленные варианты имен Берлиоза, Ивана Бездомного, дяди Берлиоза, Лиходеева, Варенухи, Римского и др. Самым тщательным образом просеивались имена второстепенных и третьестепенных лиц – Босого, Могарыча, писателей, заседающих, обедающих и пляшущих в Доме Грибоедова. Заметим, что имена в романе не повторяются, за исключением Пелагеи Петровны – обитательницы коммунальной квартиры, чью перепалку с соседкой прекращает невидимая Маргарита, и Пелагеи Антоновны, жены Босого, а также дважды повто-

ренных отчеств «Николаевич» и «Андреевич/Андреевна». Неизменными оставались немногие имена – Воланд (хотя в ранних редакциях у него были имя и отчество), Афраний, Коровьев-Фагот, Бегемот, Маргарита, Семплеяров, Гелла, Стравинский; слабо варьировались имена Аннушки (вариант – Пелагеюшка), Азазелло (Фиелло), барона фон Майгеля (фон Майзен).

В конструировании имен просматривается одна особенность: большинство из них – мотивированные, т.е. «говорящие», таким образом, введению персонажей в текст сопутствуют моментальные характеристики. Это легко проследить на примере персонажей, упомянутых лишь однажды, например, писателей в ресторане Дома Грибоедова, которым приданы пародийные или травестированные имена. Уже в ранних вариантах Булгаков намечает «имена пляшущих», которые вызывают однозначно негативные или комические ассоциации.

В вариантах МиМ нередко встречаются развернутые списки имен (в роман вошли только отдельные из них). Так, в первом варианте 3-й редакции под датой 13.VIII. <1934 год> записаны фамилии «Хнурдов, Сеяцкий, Лозовой, Босой, Пафнутьев, Богохульский, Маслицин, Бескудников» (562-7-1-11 об.). В окончательный текст из этого списка вошли самые яркие «негативные» фамилии – Босой, Богохульский и Бескудников, причем фамилия Богохульский почти сразу же присваивается персонажу, который в окончательном тексте обозначен не менее говорящей фамилией Могарыч, тогда как Богохульским будет назван один из пляшущих в Доме Грибоедова. Видимо, это изменение можно объяснить отказом от излишне прямолинейного решения. Параллель Иешуа (в подтексте Бог) – Иуда и мастер – Богохульский произвела бы эффект ненужного писателю обожествления главного героя. В то же время все писатели, члены МАССОЛИТа, изображены с откровенной антипатией, так что фамилия Богохульский занимает в их перечне вполне естественное место.

Имена, появляющиеся произвольно, вне связи с основным текстом, чрезвычайно характерны для булгаковской работы над романом. Так, во втором варианте 3-й редакции (июль 1936) в правом верхнем углу одной из страниц написаны две фамилии, которые автору так и не пригодились, – Бидонников и Гангренов. Первая из них, видимо, была отвергнута, потому, что напрямую ассоциировалась с Аннушкиным знаменитым бидоном.

Наряду с фамилиями, известными по окончательному тексту, встречаются и другие, не использованные писателем или использованные в ранних редакциях, такие как Мышьяк. Там же есть и списки «Материал для фамилий» и две колонки – «Имена» и «Женские имена для романа» (562-8-1-34 и 34 об.), откуда в МиМ вошло лишь одно имя второстепенного персонажа – Амвросий, а еще одно – Флавиан – было использовано в качестве имени одного из литераторов в «Записках покойника».

Поиски пригодных для романа фамилий выносились за пределы творческой лаборатории Булгакова и вовлекали в свою орбиту его домашних. В дневнике Е.С. Булгаковой описана игра в поиски фамилий с ее сыновьями: «М.А. искал фамилию, хотел заменить ту, которая не нравится. Искали: Каравай... Караваев... Пришел Сережка и сказал – „Каравун“.

М.А. вписал. Вообще иногда М.А. объявляет мальчикам, что дает рубль за каждую хорошую фамилию. И они начинают судорожно предлагать всякие фамилии (вроде „Ленинграп“...)». (Дневник 1990: 169).

В большинстве использованных фамилий активизирована внутренняя форма слова. Среди них можно выделить:

«агрессивные» – Подложная, Богохульский, Лиходеев, Загривов, Бенгальский, Куролесов, Пороховникова, Суховей;

«животные» и «растительные» – Павианов, Кандалупский, Глухарев, Поклевкина, Коровьев, Ласточкин, Коровкин, Коровин, Караваев;

«гастрономические» – (в этом контексте подтверждает свою автоматизировавшуюся внутреннюю форму и фамилия

Грибоедов), Сладкий, Лапшенникова, Квасцов, Варенуха (по генезису, очевидно, прозвище), Соков, Ситник, Карпов, Ветчинкевич;

«отрицательные, негативные» – Бездомный, Босой, Непременова;

«ассоциативные», т.е. возникшие по ассоциации с реальной фамилией или каким-либо фактом биографии исторического лица, – Лаврович, Латунский, Двубратский.

Отдельный разряд составляют имена мифологические – Ариман, Вицлипуцли.

Особо представлены имена собственные, имеющие культурно-историческую мотивировку: композиторов – Римский, Берлиоз, Стравинский; писателей – Достоевский, Панаев, Шиллер, Скабический; других известных реальных личностей – Буре, Тацит; музыкантов – Штраус, Вьетан; философов – Кант, гостей на балу у сатаны (алхимиков, ученых, исторических деятелей).

Подбор имен в московской сюжетной линии обнаруживает одну явную тенденцию: среди них очень мало нейтральных, таких, например, как Николай Иванович или Иван Николаевич Понырев. Большинство (особенно наглядно это прослеживается в отчествах) «архаичные» – Настасья Лукинична, Антонида Порфирьевна, Клавдия Ильинична, Андрей Фокич, Ксения Никитишна, Милица Андреевна, Тимофей Кондратьевич, Никанор Иванович, Пелагея Антоновна и т.д. Противовес этим исконно русским именам собственным составляют подчеркнуто «иностранные»: Анна Францевна де Фужере, Сергей Герардович Дунчиль, Ида Геркулановна Ворс, Аркадий Аполлонович, Анна Ричардовна, Алоизий, Амвросий, Квант, Боба Кандалупский. Между тем между носителями этих контрастных имен не происходит никаких столкновений, они не противостоят друг другу, поэтому можно трактовать их сосуществование в романе как отражение многоликости и разнородности самой Москвы, где соприкасаются высокое и низкое, архаичное и злободневное, простонародное и иностранное.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА

Одна из загадок МиМ связана с тем, что роман отзывается едва ли не на любые исследовательские гипотезы. В нем усматривали принципы философии и эстетики экзистенциализма, его вписывали в эстетику символизма и постсимволизма, его философскими источниками называли труды Канта, Вл. Соловьева, Кьеркегора, находили в нем компоненты разных религиозных доктрин – зороастризма, богомильства, манихейства, альбигойства и т.п.

В «закатном романе» Булгакова ярко явлен калейдоскопический принцип построения, или система зеркал, «бесконечное число раз отразившихся друг в друге», где «ни один образ не бывает окончательным – все перемигиваются, создавая чистую мнимость» (Ортега-и-Гассет 1991: 258). И тот и другой принцип архитектоники объяснимы эсхатологической моделью мира, положенной в основу всего творчества Булгакова. Он писатель разлома, катастрофы – его мир разрушился, распалась былая культура, и в новой действительности Булгаков выбрал роль собирателя осколков, из которых стремился составить некое целое.

Ему было в высшей степени присуще осознание особого значения культуры как начала, поддерживающего связь времен, преемственность поколений, постоянство шкалы нравственных ценностей. Сама необыкновенная популярность МиМ у исследователей во многом объяснима использованием в романе архетипических форм, имеющих многочисленные и разноплановые коннотации с проблематикой добра и зла, тайного и явного, личности профанной и посвященной. Здесь воспроизводятся мифы, укорененные в культуре, и создаются на их основе мифы авторские.

История создания романа (многолетняя работа Булгакова над МиМ, большое количество редакций романа и в то же время отсутствие канонического текста) обусловила возникновение качественно нового произведения вследствие глу-

боких, необратимых изменений авторского замысла, распространившихся на все уровни текста. При огромном количестве художественных, идеологических, философских, историко-религиозных и т.п. кодов, использованных в МиМ, на их перекрестье конструируется текст, который работает по определенным законам, обусловленным самим подходом писателя к традиции.

Способ взаимодействия Булгакова с тем, что было сделано в литературе (и культуре) до него, позволяет выявить алгоритм его работы над романом: воспринимая любую традицию (образ, мотив, ситуацию) как систему определенных знаков, он помещает ее в единое смысловое поле своего произведения. Традиционно, если, например, мотив вводится в текст в устоявшемся в истории культуры виде, он затем осложняется, обнаруживая разного рода сцепления с прочими компонентами текста. У Булгакова иначе: важнейшую функцию выполняет установка на двойственность. Традиция вводится в роман в своем обычном облике, но затем неизменно опровергается, переосмысливается, нагружается новыми значениями и в таком, новом, виде обнаруживает сложные сочетания и взаимодействия с другими использованными писателем ходами и приемами. Она одновременно актуализируется и обновляется, таким образом Булгаков заставляет в МиМ мерцать весь комплекс культурных и эстетических кодов.

Об этой особенности обращения с традицией в МиМ можно говорить как об игре с культурным наследием, причем игровой принцип проведен писателем на всех уровнях текста и заявлен как тотальный. В отличие от большинства литературных произведений, где игра являет себя как изначальное свойство любого творчества, в МиМ она всячески подчеркивается, ее материальные признаки оставлены на поверхности текста, что свидетельствует о намеренности, то есть о замысле автора положить в основу романа игровой принцип. В самом общем виде механизм обращения Булгакова с компонентами текста можно изобразить следующим образом:

архетип, миф, мифологема, символ, знак культуры вводятся в роман в устоявшемся в истории культуры виде;

затем происходит **актуализация архетипа и т.п.** — архетип и пр. осложняется, обнаруживая различные способы сочетания с другими компонентами, зачастую также укорененными в традиции);

одновременно он **деавтоматизируется** и другими способами:

на периферии романа располагается«сцепление», «подсветка» архетипа и, таким образом, происходит выход в другую проблематику	у каждого важного для текста архетипа есть сниженный вариант	используется игра «на опровержение», т.е. взаимодействие, столкновение архетипа с другими компонентами текста, что приводит к трансформации традиционного решения или к его опровержению в результате индивидуально булгаковского смыслового наполнения

Принцип действия этого механизма можно продемонстрировать на нескольких разноуровневых примерах. Так, на уровне символики чисел вводится мотив награды Маргариты за ночь, проведенную в роли хозяйки бала Воланда. За это обещано исполнение *одного желания* героини, заранее оговоренного в беседе с Азазелло. Договор нарушает неожиданная просьба героини смилостивиться над Фридой. Тем не менее сочетание *одна ночь — одно желание* актуализируется, так как Воланд якобы предоставляет помилование Фриды Маргарите, а сам исполняет ее изначально оговоренное желание — извлекает из клиники мастера. Игра «на опровержение» заключена в *двойном* желании героини, а «подсветка» дает автору возможность, малозаметным образом изменив условие, остаться в рамках наиболее частотного в МиМ числа

«три» (Маргарита, кроме того, еще просит Воланда вернуть их с мастером в подвальчик). Сниженным же вариантом становится высказанное даже не Маргаритой, а домработницей Наташей желание остаться ведьмой в потустороннем мире (Маргарита всего лишь взглядывает на Воланда – и желание исполнено).

Действие этого алгоритма можно проследить также на уровне прототипов, мифологемы двоемирия, мотива отрезанной головы и т.д. Аналогично вводится в роман композиционный прием «текст в тексте», то есть роман, написанный мастером. Три его части происходят из трех разных источников (рассказ Воланда, сон Ивана Бездомного в клинике, рукопись мастера). Роман мастера обретает статус непреложной истины вслед за его восклицанием: «О, как я угадал!» и после признания «первым читателем» («Ваш роман прочитали» /5, 369/, – говорит ему Воланд, имея в виду Иешуа). Таким образом здесь утверждается первичность интуитивного познания, истины, полученной нерациональным путем (угадыванием).

Повторяя мысль о собирании Булгаковым осколков старого мира, можно сказать то же и о его герое. Мастер, подбирая несколько осколков, верно складывает их друг с другом, отсюда приданный ему высокий статус хранителя истины. В одной из редакций Воланд особым образом характеризует мастеру Иешуа: «Ешуа, которого ты сочинил» (562-7-3-3 об.). Позже Булгаков отходит от этого решения, но в последнем варианте именно мастер, и только он может завершить роман в инобытии.

«Опровержением» здесь становится предложение Воланда закончить роман «одним словом» – по сути, это означает, что мастер ошибался, считая свой роман завершенным текстом, поскольку, с точки зрения высшей справедливости, в нем недоставало решения сразу двух судеб: судьбы Пилата после отбытия наказания и судьбы мастера, который должен научиться милосердию и прощению. И, наконец, сниженным вариантом романа мастера становится бессчетное повторение одних и тех же его фрагментов в ежегодном нарко-

тическом сне Ивана Бездомного, помещенном в эпилог МиМ.

На естественно возникающий при чтении романа вопрос о причине выбора игры как соединительной ткани текста МиМ можно ответить следующим образом. Тотальный игровой принцип смыкается у Булгакова с принципом не менее важным, заслуживающим более подробного описания: игра «на опровержение» задает универсальный для романа принцип двойственности.

Он также проведен на всех уровнях текста. На композиционном (роман в романе, или «текст в тексте»); в виде двоемирия (реальный и трансцендентальный миры); в существовании двух пространственных и временных миров (Москва и Ершалаим); в проблеме авторства (мастер как автор ершалаимского текста и повествователь/повествователи в московской сюжетной линии); на уровне мотивном и более мелких компонентов текста, вплоть до фонологического.

Двойственность подпадает под действие игрового принципа, однако, лишь частично. Уравнивание «реального» и «творческого» миров порождает немало вопросов об истинности того или иного решения судьбы героя, ситуации, мотива. Но еще большее значение обретает авторское решение уравнять два ключевых начала собственной космогонии: Иешуа с его локусом *света* и Воланда, традиционного Князя тьмы, пребывающего в *бездне.* Эта двойственность появилась у Булгакова далеко не сразу: например, фраза Воланда о полученном *приказе*/поручении увезти героя, существующая в нескольких редакциях, в окончательном тексте передана Левию Матвею, который от лица Иешуа *просит* об этом сатану.

Двойственность – основополагающий конструктивный признак организации МиМ. Происходит своего рода экспансия действия этого принципа во все возникающие в связи с романом вопросы и непроясненные компоненты текста. Так, утрачивает принципиальное значение проблема завершенности романа, о которой не перестают спорить литературоведы, – ведь однозначного решения нет ни у одной его составляющей. Не завершена судьба Ивана Бездомного (ав-

тор оставляет его в безвыходном круге), нет уверенности в финале судеб главных героев: в конце 32-й главы они направляются к *вечному* приюту, однако в эпилоге, в последнем вещем сне Ивана Бездомного мастер и Маргарита продолжают движение теперь уже по лунному лучу, очевидно, в локус Иешуа. Но и это истолкование финала может быть оспорено напоминанием о неестественной, наркотической природе сна Бездомного.

В поле действия этого принципа оказывается, например, и загадка двойной смерти главных героев. Они умирают вместе в подвальчике, от отравленного вина, и порознь, с разными мотивировками: Маргарита – от сердечного приступа у себя в особняке, мастер – в палате психиатрической клиники. Однако позже сообщается, что оба они исчезли, были похищены Воландом и его «шайкой». Вопрос о том, обусловлена ли сюжетная непроясненность авторским решением или «несостыковкой» правки романа в последние месяцы его жизни, безрезультатно дискутировался в исследовательских работах, однако принцип двойственности, задающий в МиМ сильную инерцию, вполне допускает отсутствие однозначного ответа и в этом случае.

Более того, даже отступления от авторской воли не выглядят резким диссонансом, демонстрируя на фоне действия интересующих нас конструктивных принципов организации текста всего лишь другой, также возможный вариант.

Два названных принципа – тотальная игра и двойственность любого авторского хода – наиболее значимы для понимания МиМ. Булгаков тем самым подчеркивает отсутствие единственного, неопровержимого решения; провозглашая возможность выбора, необходимость произвольности, *иного* восприятия, двух *разных* систем убеждения.

В какой бы романной плоскости мы ни рассматривали действие этих принципов, они неизменно порождают эффект вариативности:

– в плане идеологическом такая авторская позиция может быть истолкована как отрицание единомыслия в пользу инакомыслия (или плюрализма) мышления;

– в плане религиозных убеждений – как право личности на веру, не обязательно совпадающую с догматами церкви;

– в плане философском в центр выдвигается собственно авторская картина мира, особый булгаковский космос с продуманным иерархическим взаимоположением частей в рамках оппозиции *земная жизнь – инобытие, смерть – бессмертие,* причем обоим полюсам сопутствует система сложно взаимодействующих символов.

Реализованные в МиМ повсеместно, эти принципы организации текста обнаруживают тождественность смысловому комплексу «свободы личности», который подразумевает возможность выбора в любой ситуации как осуществление этой свободы.

«ФАНТОМНЫЕ» ПЛАСТЫ В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Признание МиМ романом-загадкой стало общим местом: «Булгаковский роман неоднократно даже опытными и высококвалифицированными читателями признавался и запутанным, и развлекательным, предлагающим столько ключей к пониманию, что неизбежно обречена любая интенция распутать его значение» (Barrat 1987: 2). Однако, отдавая должное исследовательской интуиции и изобретательности и давно воспринимая роман как генератор идей и интерпретаций, нельзя не отметить один любопытный факт: часть загадок романа создана самим исследователями. Одни не смогли или не захотели проверить свои концепции «медленным чтением», другие увлеклись «красивой» гипотезой и вступили в противоречие с текстом, а некоторые ко времени написания своих работ просто не располагали ранними редакциями романа.

Некоторые из этих аберраций вошли в обиход булгаковедения, другие были заложены в качестве краеугольных камней в основу концепций отдельных образов или даже идейной структуры романа. Поэтому представляется важным ос-

вободиться от излишних напластований в и без того сложном и многоплановом булгаковском тексте. Самой своей незавершенностью МиМ провоцирует создание подобных построений, хотя вполне вероятно, что существовала авторская установка на опровержение любого однозначного разрешения ситуации, философской или экзистенциальной проблемы, любого возникающего в ходе повествования единственного ответа на любой поставленный в романе вопрос.

Наиболее простой для понимания «фантомный» пласт связан с элементарным нежеланием исследователя оживить память, проверить цитату, название и т.д. Так, Л.Д. Уикс (L. Weeks) утверждает, что Гелла «через весь роман проходит обнаженной», тогда как в сцене в Варьете (парижский магазин) она появляется в «вечернем черном туалете» (5, 124). А. Баррат считает, что мастер возвращается в лечебницу, чтобы побудить Ивана написать продолжение романа (Barrat 1987: 311), между тем в романе мастер говорит, что хочет попрощаться с единственным человеком, с которым говорил в последнее время.

На этой основе нередко возникают новые, «сенсационные» концепции, как, например, суждение А. Баркова о фигуре М. Горького как о прототипе образа мастера. Свой вывод исследователь основывает на нескольких утверждениях, которые нуждаются в более строгой аргументации. В качестве примера можно привести заключение о временном промежутке, изображенном в романе. По Баркову, его «верхний допустимый предел – 1936 год», что доказывается белыми червонцами, падающими из-под купола Варьете, – они имели «хождение до 1 января 1937 года» (Новые 2002: 8). Понятно, почему Баркову нужен именно 1936 год как крайний срок действия МиМ – именно в этом году умер Горький, и, если исходить из предлагаемой концепции, после смерти Горького уже никакого действия в романе быть не могло. Однако налицо явный просчет исследователя: например, архитекторский съезд, у которого директор писательского ресторана «оторвал» «балычок», или первый съезд архитекторов, со-

стоялся 16–26 июня 1937 года, а значит, определенный Барковым «верхний допустимый предел» времени концептуально не состоятелен.

Некоторые неточности серьезно искажают смысл той или иной сюжетной линии, сцены, решения образа. Так, исследователи усматривают параллель между мастером и Иешуа в том, что оба они «лишены вещей» (Вайль, Генис 1986: 364). Этому, однако, противоречит описание подвальчика, в котором живет протагонист романа, – в нем особое внимание уделено вещной ипостаси наконец-то обретенного дома, которая воспроизводится с необычным для булгаковских текстов обилием уменьшительных суффиксов: «Совершенно отдельная квартирка, и еще передняя <...> маленькие оконца над самым тротуарчиком, ведущим от калитки. <...> Я открыл оконца и сидел во второй, совсем малюсенькой комнате <...> так вот – диван, а напротив другой диван, а между ними столик...» (5, 135–136). С таким тщанием может описывать свое жилье только тот, кто долго оставался бездомным. К тому же даже в условиях психиатрической клиники мастер любовно сохраняет вещь – шапочку с вышитой буквой «М».

Безусловно фантомная природа проявляется в назывании некоторых прототипов, причем ряд безосновательных решений оскорбляет память людей, окружавших писателя. Так, Б. Соколов без всяких оснований назвал С. Ермолинского прототипом Алоизия Могарыча. Согласно его аргументации, этот персонаж, «как вспоминает мастер, сразу же не понравился его первой жене» (Соколов 1991: 164). Утверждение это не выдерживает критики, а возникло оно из стремления соотнести свои выводы с биографией Булгакова: Соколову известно, что Ермолинского недолюбливала вторая жена Булгакова, Л.Е. Белозерская-Булгакова. Однако в романе речь идет все же не о Булгакове, а о его герое, и там первая, абсолютно забытая мастером жена просто не могла быть знакома с Алоизием, который появился уже в «подвальный» период жизни героя с его тайной женой Маргаритой.

Одна из самых распространенных «фантомных» концепций связана с образом Афрания. Здесь сыграла свою роль, во-

первых, определенная загадочность персонажа, а во-вторых, высказанное Б. Гаспаровым предположение, что в его облике, находясь там инкогнито, пребывал в Ершалаиме Воланд. Дополнительный смысл фигура Афрания обретала и в результате проекции на нее представлений о всесилии тайной полиции (ГПУ или НКВД) в современном автору Советском Союзе. Афранию приписывается и демоническая природа – он якобы лжет, когда рассказывает Пилату о ходе казни (см.: Звезданов 1993, Barrat 1987: 215).

Р. Поуп вообще определяет Афрания как тайного последователя Иешуа, опираясь на весьма сомнительные детали. Трехногий табурет, на котором начальник тайной полиции сидит во время казни, исследователь склонен интерпретировать как «аллюзию Троицы». Однако далее в романе, как это часто бывает у Булгакова, возникает частичный повтор ситуации, придающий названной детали амбивалентный характер и опровергающий предположение исследователя. «Рифмой» к Афранию на табурете с прутиком в руке в сцене казни выступает Воланд, сидящий на табурете перед воткнутой вертикально шпагой на крыше московского здания незадолго до смерти мастера. Далее, то, что Афраний касается столба с крестом Иешуа белой рукой, трактуется как «деталь, только в христианской традиции означавшая чистоту» (Pope 1977: 11). Однако Афраний касается не столба, на котором повешен Иешуа, а его ступни, дабы удостовериться в смерти казнимого. Жест этот имеет вполне реалистическую и даже бытовую трактовку, перевести его в символический ряд, как это делает Р. Поуп, можно только без учета эффекта смежности, поскольку далее следует фраза «То же повторилось у двух других столбов» (5, 177). Будь исследователь прав, пришлось бы говорить о причастности к христианству и чистоте двух казненных вместе с Иешуа разбойников.

Позже Р. Поуп сам опровергает свою концепцию, заявляя, что не может тайный последователь спокойно сидеть во время казни своего духовного наставника, – и предлагает вывод о прямой аналогии между секретной службой Ершалаима и сталинской тайной полицией, которую подразумевал Булга-

ков, «не имея возможности высказаться прямо» (Pope 1977: 22). Этот вывод, однако, сводит смысл сцены и образ Афрания всего лишь к аллегории, тогда как в действительности роль ГПУ-НКВД в московском сюжете МиМ многозначна и, как уже сказано выше, можно говорить о своеобразном «эзотерическом» подтексте в изображении Булгаковым этого явления.

Одна из ключевых сцен романа – допрос Иешуа – многократно интерпретировалась булгаковедами. Именно здесь Булгаков ставит и дает решение одной из важнейших проблем в его творчестве и жизни: проблемы соотношения силы и слабости. Здесь также встречаются ошибки в интерпретации, в частности из-за несовершенного владения русским языком. Так, Б. Бити и П. Пауэлл считают, что английский переводчик романа М. Гленни ошибся в объяснении фразы Иешуа: «Ну вот, все и кончилось, <...> и я чрезвычайно этому рад» (5, 26). Гленни истолковал эту фразу так: «Иешуа приветствует факт, что головная боль у Понтия Пилата прошла, но русская фразеология не допускает такой интерпретации» (Beatie, Powell 1976: 235). Не говоря уже об отсутствии в приведенной фразе фразеологических единиц, можно отметить два других обстоятельства, без сомнения подтверждающих, что булгаковский герой говорит о физическом состоянии Пилата. Это, во-первых, фраза Иешуа, предшествующая приведенной: «Но мучения твои *сейчас* кончатся, голова пройдет» (5, 26). Названные фразы разделяют описание происходящего с Пилатом: он видит, как луч солнца подбирается к Иешуа, и сразу вслед за тем «прокуратор поднялся с кресла, сжал голову руками, и на желтоватом бритом лице его выразился ужас» (5, 26). Этот ужас можно интерпретировать только как реакцию прокуратора на немедленно сбывшееся предсказание арестованного. Второе доказательство можно почерпнуть из сравнения решений этого эпизода в разных редакциях романа. Еще в варианте 1928–1929 гг. Иешуа гораздо лучше знает свое, по крайней мере, отдаленное будущее и объявляет, что его правота выяснится через тысячу девятьсот лет. Здесь он знает и то, что для Пилата это судьбоносный день: «Но тебе с мигренью сегодня нельзя быть» (Булга-

ков 1992: 217). Во всех подробностях ему известна и судьба Иуды. То же знание сохраняется в последующих редакциях, причем мотив решающего для Пилата дня даже усилен: «Но день сегодня такой, что находиться в состоянии безумия тебе никак нельзя, и твоя голова сейчас пройдет». Иешуа даже намекает, что великое несчастье принесет Пилату именно принятие решения. И только в окончательном тексте Иешуа предчувствует надвигающуюся грозу и несчастье Иуды, но полностью лишен знания о сегодняшнем своем дне и зависимости своей жизни от решения Пилата. Это означает, что Булгаков, поставивший своей целью изображение «слабого», «не-знающего» Иешуа как воплощение единственной непреклонной силы, не мог вложить ему в уста провидческую фразу «Ну вот, все и кончилось» как предсказание собственной смерти (именно это она и означает, по мнению Бити и Пауэлла). Сцена допроса строится на игре контрастами. С одной стороны, физическая слабость, страх смерти (только в окончательном варианте), боль, с другой – правдивость, прямодушие, за которыми стоит знание истины. Прозрачна и мотивировка незнания собеседником Пилата собственной судьбы. Знающий Иешуа серьезно изменил бы трактовку образа и апокрифический характер романа мастера, сблизив его с каноническими Евангелиями, что явно противоречило замыслу Булгакова.

Столь же принципиально неприемлемой представляется концепция В. Лосева, относящаяся к фразе Воланда якобы «из последней редакции» романа: «У него мужественное лицо, он правильно делает свое дело, и вообще все кончено здесь. Нам пора!» К сожалению, исследователем не дана отсылка – откуда конкретно взят этот фрагмент текста. Ясно, что он относится к сцене на Воробьевых горах, когда Воланда и его свиту атакует звено самолетов. По В. Лосеву, «эта загадочная реплика <...> видимо, относилась к правителю той страны, которую он [Воланд] покидал» (Лосев 2000: 494). Однако никаких доказательств того, что за штурвалом самолета в романе Булгакова сидит Сталин, комментатор не предоставляет.

Эти некоторые «фантомные» решения приведены здесь не столько с целью их опровержения, сколько для того, чтобы показать, каким путем невнимательность, непонимание, выстраивание ложной, противоречащей тексту гипотезы порождает все новые и новые «загадки» романа. Именно этот аспект отличает МиМ от множества других произведений – текст изобилует разного рода недомолвками, провоцирует читателя (и исследователя) на достраивание, содержит двойственные решения. Он необыкновенно отзывчив на различные литературоведческие версии, и это обстоятельство, обогащая наше восприятие романа, оборачивается в то же время определенной опасностью исследовательского произвола, как сознательного, так и невольного.

II

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ КОДЫ РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Исследователи романа М. Булгакова и его читатели, сталкиваясь со множеством тайн, окружающих произведение, указывают на наличие в нем разнообразных загадок, пронизывающих все его уровни. Отчетливо ощущаемое «эзотерическое» звучание МиМ приводило ученых к попыткам прояснения всего скрытого, но явственно осязаемого в романе, несмотря на отвлекающие сюжетные ходы, занимательность и остросюжетность, фантастические ситуации, игровые моменты, гротескные эпизоды и пародийные сцены. Ощущение присутствия тайны, криптографического ключа в произведениях писателя отразилось в названиях исследовательских работ: «Bulgakov's *The Master and Margarita:* The Text as a Cipher» (Mahlow 1975); «Тайнопись в „Собачьем сердце“ Михаила Булгакова» (Иоффе 1991); «Криптография романа „Мастер и Маргарита“ Михаила Булгакова» и «Ключи даны: Шифры Михаила Булгакова» (Галинская 1986 и 1989); «Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова» (Паршин 1991). Флер загадочности отражен и в названиях статей других ученых: «О тайнописи в романе „Мастер и Маргарита“» (Ржевский 1990); «Тайнодействие в „Мастере и Маргарите“» (Кораблев 1991) и т.д.

«Таинственное» чаще всего пытались объяснить проекциями религиозного плана, преобладающей при этом оказалась фокусировка на христианском мифе. Первоначально ученые шли по пути сопоставления с евангельским сюжетом (Краснов 1969, Pope 1977, Йованович 1980, Яновская 1983, Haber 1985, Pittman 1991 и др.) и анализа расхождения с ним (Krugovoi 1985, Йованович 1982, Pruitt 1981, Ericson 1974

и др.). Постепенно круг источников МиМ был расширен, в него вошли Евангелия от Никодима, Филиппа и Фомы, книги Ф. Фаррара и Э. Ренана, Д. Штрауса и Иосифа Флавия, ряд апокрифических сказаний и пр. Последнее усилило разноголосицу мнений: одни ощущали антихристианскую направленность произведения; другие акцентировали внимание на романе мастера как своеобразном «документе», истории прихода Мессии к человечеству (Г. Лесскис, Л. Яновская, М. Йованович и др.); третьи говорили о евангельском сюжете как аналоге судьбы мастера (Schönfeld 1967, Гаспаров 1988 и др.).

Вместе с тем при всей своей ориентации на библейский прообраз, сохраняя общий тонус мистериальности, Булгаков не пренебрегал и «сигналами», имеющими отношение к другим религиям, верованиям, религиозно-мистическим системам, охотно используя весь спектр возможностей, предоставляемых мировой культурой. Не случайно, изучая космологию романа, анализируя булгаковскую концепцию добра и зла, образную систему МиМ, исследователи приходят к выводу о существовании в нем отголосков гностицизма и манихейства (Круговой 1979, Mikulasek 1989, Бэлза 1991, Глоба, Романов 1993), богомильства, альбигойства, зороастризма (Ericson 1974, Tikos 1981, Pruitt 1981, Barratt 1987, Галинская 1986, 1989 и др.).

Однако ни в творчестве Булгакова в целом, ни в романе МиМ ни одна из религиозно-мистических доктрин не реализуется в чистом виде. Чаще всего они существуют в виде проекций и отдельных знаков, в тесном переплетении с другими системами и знаками. В этом смысле попытка жесткой привязки к какой-либо одной традиции неизбежно приводит к обеднению текста, лишая его многих глубинных смыслов и противореча принципам его конструирования, ибо многие образы булгаковского романа предполагают множественность отсылок.

Сказанное касается и эзотерических проекций МиМ: все реалии, ситуации, образы входят в состав сразу нескольких ассоциативных цепочек, соотносясь одновременно с разны-

ми слоями культуры. Ни один эзотерический образ из вводимых в текст не остается изолированным и, как правило, представлен не разрозненными деталями, а целыми пластами образности.

Без учета культурно-исторических пристрастий Булгакова невозможно создать достоверную концепцию его творчества, осмыслить те глобальные метаморфозы, которые оно переживает в 1930-е гг., когда исходное балансирование МиМ между «сатирическим» (в духе Ильфа и Петрова) и «фантастическим» романом завершилось существенной трансформацией первоначального замысла и изменением общей авторской стратегии. Последнее диктует необходимость выявления наиболее значимых для Булгакова культурных кодов, специфики их введения в художественное единство и осмысление их роли в генерировании новых смыслов. Задачу затрудняет непроясненность источников знания Булгакова по многим проблемам мировой культуры, а также склонность к мистификациям и розыгрышам, предполагающая трансформацию традиции, игру с ней и с читателем, правила которой могут увести в сторону от истинного источника и поставить исследователя на зыбкую почву догадок. Мы можем восстановить лишь малую часть круга чтения М. Булгакова, осознавая, сколь громадный объем знания мог черпаться не из первоисточников, а опосредованно, из общей атмосферы современной писателю эпохи.

Личность Булгакова формировалась в период оккультного возрождения на рубеже столетий, широко охватившего искусство начала XX века. Эпоха, прошедшая через жестокий кризис рационального познания, была погружена в проблемы религии, «духа и плоти», вслушивалась в «трансцендентное», проникалась мифотворчеством, порождая авторские мифы, оживляя культуру «тайноведения» прошлого. Это подтверждают публикации книг адептов оккультизма – Э. Леви (Альфонс-Луи Констан), Е. Блаватской, А. Безант, Р. Штейнера, Г. Гурджиева, Папюса (Ж. Энкос) и пр. Однако органически развивающаяся традиция была в значи-

тельной мере прервана, религиозно-мистические формы искусства пошли на убыль. Булгаков был знаком как с культурой символизма, так и с массовой литературой с ее «черной фантастикой», интересом к оккультизму и мистическому авантюризму (Сен-Жермен, Калиостро, Л. Таксиль) и был свидетелем уничтожения традиции. Возможно, формула «я – *мистический писатель»,* прозвучавшая в письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г., отражает одну из сторон творческого потенциала Булгакова, проявившуюся в ряде произведений 1920-х гг. и в максимальной степени – в «закатном» романе.

Осмысление поэтики романа приближает нас к пониманию путей возникновения и развития альтернативной литературы в условиях тоталитарного диктата, помогает очертить ее особенности и способы выживания в условиях убивающего творческую инициативу режима. Политический и духовный климат 1920–1930-х гг. вынуждал, перебирая различные словесные формы, жанры и их элементы, создавать собственные символы-знаки, возникающие из ассоциативных глубин художественного сознания, чтобы, не поступаясь творческой свободой, говорить о существенном, экзистенциальном: Смерти и Бессмертии, Истине и Лжи, Добре и Зле, Боге и Дьяволе, Художнике и Свободе. Роман Булгакова оказался в этом смысле уникальной книгой русской литературы XX столетия. Известный в 1930-е гг. небольшому окружению писателя (как правило, фрагментарно, в авторском чтении), роман после его опубликования в конце 1960-х был воспринят на родине как «символ немыслимого в официальной культуре». И хотя Булгаков не принадлежал к числу писателей, формирующих литературный процесс (в этом смысле судьба МиМ сопоставима с судьбой первоначально запрещенных в ряде стран книг Дж. Джойса или с творчеством А. Платонова, пришедшего к читателю через десятилетия после смерти), он стал одним из тех художников, благодаря которым происходила тотальная переоценка истории советского периода русской литературы.

1. МАГИЯ

Немногочисленные слушатели МиМ первыми ощутили необычный строй романа. Отмечали его и исследователи, оставаясь поначалу в рамках констатации общего магического «тонуса» или анализа его отдельных элементов (Круговой 1979, Tikos 1981, Кушлина, Смирнов 1988, Кораблев 1991, Гаспаров 1994), а затем перейдя к полному описанию мотива магии в МиМ (Кульюс 1998). Очевидно, что роман не только являет собой пеструю мозаику, составленную из многочисленных осколков магического знания (от магической предметности, примет и суеверий до гаданий, заклинаний, актов чудесного исцеления и иных церемоний), но и весь построен на игре элементами нескольких культурно-исторических кодов, сфер эзотерического знания, среди которых сфера «магического» – один из компонентов триединства магия – алхимия – масонство.

Тотальная игра с культурным наследием – одна из наиболее существенных примет творческого метода Булгакова – может быть проиллюстрирована на таком специфическом материале, как оккультные науки.

Архив писателя, варианты и редакции романа пестрят имеющими отношение к «тайным наукам» именами. И подборка имен, и их вкрапление в повествование свидетельствуют о поисках путей конструирования текста с эзотерическими проекциями. Так, в «Материалах к роману» и в различных редакциях упомянуты: легендарный Калиостро – «профессор тайных наук», чародей, и, по слухам, обладатель тайны «философского камня»; знаменитый Казанова; «чернокнижник» Герберт Аврилакский (Папа Сильвестр II); Нострадамус – всемирно известный астролог Генриха II и Карла IX. Кроме того, в связи с мотивом магии упоминаются Раймонд Луллий – легендарный ученый, прослывший магом и алхимиком, и его последователь Мирандола – автор труда «Conclusiones Kabbalisticae» (562-8-1-34-172), а также Жан Вир (Иоганн Вейер) – ученик Агриппы Неттесгеймского и Жан Боден (у Булгакова – Bodin, Bodinus) – автор

«Demonomanie des sorciers» и «Colloqium heptaplomeres» (562-6-1-158). За ними следуют имена Бэкона и Гильденбранда (562-7-7-29). Все это – неоспоримое свидетельство интереса Булгакова к магической культуре и его определенных познаний в области магии и демонологии, подтверждаемое как на биографическом уровне, так и романом МиМ.

Привлечение архаической социокультурной модели – магии – открывало перед писателем колоссальные возможности художественного моделирования. Щедрое вкрапление в повествование элементов магии сделало ее одним из важнейших элементов сложной архитектоники романа. При этом знаменательно, что многоадресность МиМ, с одной стороны, приводила к игре эффектными и общедоступными возможностями магической темы, открыто эксплицированными в тексте, а с другой – не исключала и обращенности к «посвященному» читателю. Именно в расчете на последнего в тексте присутствовала ее скрытая ипостась. Отчетливее всего мотив магии выводился на поверхность в эпизодах, связанных с персонажами из «пятого измерения». В наиболее же существенные для художественной мысли моменты автор уводил магическую тему в глубь повествования, делая ее неприметной, требующей расшифровки.

Магия и демонология

Мотив магии ощутимее всего связан с демонологической линией МиМ. Подготовительные материалы свидетельствуют о пристальном внимании к эпохе Средневековья, для которой были характерны магическое мышление и интерес к проблемам общения со скрытыми силами мира. Магия и ее ритуалы составляли повседневность простолюдина, в сознании которого сливались христианская и магическая картины мира. Демонология и связанные с ней магические культы были объектом внимания Булгакова, пристрастного к эпохе, когда странствующие рыцари и бродяги распространяли элементы эзотерического знания по европейским странам. Отголоски этого интереса можно найти в ряде его произведений, в их образной системе, лексике и сюжетных ходах.

Маг – одна из ипостасей булгаковского Князя тьмы. В его облике сквозят черты нескольких известных магов прошлого. Несомненно его сходство с графом Калиостро, легендарным «собеседником» Христа, предсказавшим его распятие. Волшебный «графин с водой», которым обладал Калиостро, эквивалентен по своей функции глобусу Воланда. По преданию, был у графа и золотой портсигар с гравированным треугольником – элементом ритуалов, инструментом магических операций, символизировавшим власть над душами. Дополненный глобусом, «всевидящим оком» Воланда, этот знак оказывается почти адекватным символу Бога (око в треугольнике) и усиливает манихейскую тональность романа. Прообраз другого атрибута – жука на золотой цепочке с письменами – священный жук-скарабей египетских фараонов. Возможно, и мотив несгораемого романа содержит отголосок известной легенды о сожженном пергаменте и его восстановлении при помощи «тайных формул» чародея-графа.

Воланд имеет сходство и со знаменитым графом Сен-Жерменом, который утверждал, что был дружен с Христом, и предсказывал исход его земного пути. Быть современником Мессии и его близких – едва ли не обязательный признак истинного мага. Вспомним утверждение К. Руджиери, астролога Екатерины Медичи, что он обедал с Пилатом, приведенное Дюма в «Королеве Марго» (о коннотациях МиМ с творчеством Дюма см.: Безродный 1993). Булгаковский сатана тоже «свидетель» ершалаимских событий, но его облик двоится: будучи «черным» магом, он в то же время проявляет светлую сторону своего чародейства по отношению к мастеру, выступая в роли поборника справедливости.

В демонологическом пласте романа воспроизводится весь арсенал колдовских возможностей чародеев и магов – от жеста до телепатии и гипноза, от магической предметности до ритуала, благодаря чему МиМ становится едва ли не энциклопедией чародейства. Фантасмагорический сюжет позволяет репродуцировать чудесные возникновения и исчезновения персонажей, ложных документов, предметов (иногда в виде фокуса или в пародийном варианте); волшебные пре-

вращения людей и животных; перемещения героев со сверхъестественной скоростью, их неуязвимость для пуль и преследований. Магическая аура усилена введением «сеанса черной магии» с его карнавальной амбивалентностью. С одной стороны, в романе содержится отсылка к чудесам, совершаемым Христом (ср. воскрешение Лазаря – «воскрешение» конферансье). С другой стороны, «сеанс черной магии» трансформируется в бесовский шабаш.

Не менее знаменательно и присутствие в МиМ важнейшего догмата чародейства – акта заключения договора с дьяволом. Он представлен в линии Маргариты, идущей на договор с сатаной во имя спасения мастера. Ищет встречи с Князем тьмы и сам мастер («Но до чего мне досадно, что встретились с ним вы, а не я!»), в конечном итоге – еще один участник «договора» с ним.

Наконец, в романе присутствуют и элементы важнейшего обряда «леворукой» магии – «черной мессы». Тема «черной мессы» представлена упоминанием кощунственного фокстрота «Аллилуйя», модного в 1920–1930-е гг. Магическое начало романа, продиктованное его необычным сюжетом, построенным на использовании элементов православных таинств, заметнее всего в главе «Великий бал у сатаны», на которую и приходится полнокровное развитие мотива «черной мессы». Магический декор романа, однако, создается не только за счет нечистой силы.

Мастер как маг

Усложнение образа или мотива в контексте произведения сочетается у Булгакова с переосмыслением и акцентированием наиболее существенных для писателя сторон традиции, из которой этот образ почерпнут, обыгрыванием высоких и травестированных ее ипостасей, погружением в неожиданные контексты, переплетением с другими традициями, игрой в различную степень эксплицированности в тексте. Сказанное можно продемонстрировать на примере подспудно развивающейся линии мастера-мага, прослеживаемой как движение от «профанного» состояния до высших степеней

магического искусства. Она представлена в разрозненных деталях, которые при кажущейся случайности тем не менее складываются в единое целое. Этот персонаж, отсутствовавший в «романе о Дьяволе» и появившийся в редакции 1931 г., а в заглавии произведения только в 1937 г., количественно большого места в романе не занимает, но оказывается выразителем авторской точки зрения и центром, связывающим сюжетные линии МиМ.

Облик героя изначально – в силу времени и способа появления – имеет магическую подсветку. Он является в ночное время, в замкнутом пространстве (непробиваемые окна клиники, запертые двери), как лунный герой – при луне – и исчезает вместе с нею. «Странный» гость, явившийся к поэту Бездомному в клинике, – герой-одиночка, вступивший в острое противоречие с миром. Хотя ряд черт культурного кода романтической личности сохранен (неясное прошлое, одиночество, отрешенность и пр.), его столкновение с миром имеет другой характер. Герой обладает качествами, враждебными эпохе и ею отринутыми. Изгой, он отторгаем как чужеродное тело даже «братьями по перу» и дан в столкновении с «веком-волкодавом». Вместе с тем ситуация имеет любопытный оттенок: отторжению предшествует отход самого героя от общества, его затворничество. Подвальчик мастера в этом смысле – особое «сакральное» пространство, в котором герою открываются тайны бытия, где он становится магом и демиургом.

«Имя» героя – мастер – и его литеральный знак (буква «М» на черной шапочке) – сигнал возможного прочтения образа в магическом ключе. Это эмблема героя, которая в контексте многообразных форм магического воспринимается как отсылка к оккультной традиции. Об игре магическими знаками, начало которой положено литеральной номинацией героя, свидетельствуют последующие авторские ходы, оправдывающие прочтение сюжета о мастере в оккультном ключе.

Согласно магическим представлениям, управление астральными силами обретается постепенно. В МиМ, хотя и в кратком виде, даны контуры становления мастера-мага.

Детальный путь от профана до «мага» Булгаковым не акцентирован: по всей вероятности, его интересовала сама идея восхождения к более высоким ипостасям.

Обретению магических возможностей предшествует путь отшельничества, поглощенности духовным процессом. При этом мастер демонстрирует разные свидетельства своей избранности. В этом смысле важен эпизод встречи с Маргаритой как чудо, как знак вмешательства «высшей причины», «навязанности» этой встречи потусторонними силами. Кроме того, встреча имеет характер знамения новой природы героя. В момент встречи мастер и Маргарита оказываются в особом магическом круге: в центре Москвы, средь бела дня, когда «по Тверской улице шли тысячи людей», героиня выделила именно мастера, как и он заметил только Маргариту. Оба при этом оказываются в безлюдном месте, отгороженном от «профанного» пространства. Встреча отмечена особым знаком – желтыми цветами на фоне черного пальто героини.

Получивший свидетельства избранности, герой подлежит инициации. Психические переживания, потрясения, испытания, предваряющие, как правило, ритуалы посвящения, приходятся и на долю мастера, вышедшего «в жизнь» после написания своего романа. Эти испытания, приведшие к заболеванию (страх, тоска, потеря покоя), сродни тем, что, согласно верованиям многих народов определяют избранничество будущего мага. «Мученичество» мастера, его восхождение на Голгофу литературного мира – залог обретения магических способностей, которые не заставляют себя долго ждать.

Сжигание рукописи в сакрализованном пространстве подвальчика, в котором находится очаг с «вечно» пылающим огнем, обретает характер отсылки к символическим ритуалам жертвоприношения. Сцена демонстрирует склонность автора к синтезу устоявшихся в культуре образов и проекций на историю литературы и личную биографию. В результате создается новый образ, который не может быть возведен к какому-либо одному источнику. Булгаков стремится к расшире-

нию границ информативности произведения через насыщение его многообразными отсылками. Так, например, мотив огня восходит как к фольклорно-мифологической традиции и обрядовой ритуалистике, так и к ключевым образам герметизма, обнаруживая совпадения с канонами зороастризма/манихейства/гностицизма. При этом архетипическая природа образа не исключает и автобиографических проекций. Они могли быть навеяны уничтожением Булгаковым своего дневника, возвращенного из ГПУ после изъятия, и сожжением «черновика романа о дьяволе» (1930). В том же ряду – переживаемые писателем состояния психической угнетенности, боязни темноты и одиночества, а также значимая для него литературная реминисценция – судьба рукописи «Мертвых душ» Гоголя.

Сожжение рукописи в ночное время в сакральном центре «дома» героя (упомянут и непременный атрибут магических актов красное вино – амбивалентный символ, знак крови, жертвоприношения, связи с иным пространством) наделяет ее статусом той высокой жертвы, которая является своеобразной формой «самосожжения» и служит условием дарования высших возможностей, предваряя инобытийное существование героя. В сцене сожжения рукописи, проецируемой на магический ритуал, намерения мастера выражаются в форме заклинаний, рассчитанных на вмешательство потусторонних сил. Заклинание, как всякий магический акт, предполагает взаимодействие участников. Усилия мастера венчаются успехом – приходом Маргариты, который подтверждает проявившуюся у героя способность воздействовать на мир. В любом случае перед нами новая валентность мотива магии – магия Слова, представленная в МиМ в самых разных вариациях.

Погружение в мир творчества и выбор темы – история Иешуа и Пилата – делает облик мастера-мага еще более несомненным, ибо прикосновение к священной Судьбе возвестившего о совершенной жизни – значимая примета адепта магии (напомним, что именно апология Христа вызывает нападки критики на мастера). В отличие от собратьев по перу,

мастер – творец, постигающий скрытую сущность мира. Прошлое, недоступное непосредственному созерцанию, открывается его духовному видению, обнажая способность к особому «зрению». Он вызывает к жизни события, никогда не существовавшие с точки зрения обывателя-атеиста, и становится истинным евангелистом: подлинность «угаданного» подтверждена авторитетом «очевидца» Воланда. Скрытая реальность постигается с помощью искусства. Акт творения оказывается актом магическим («О, как я угадал!»), равным абсолютному знанию. Текст романа мастера, совпадая с «текстом жизни» и будучи идентичен миру, созданному демиургом, обретает характер неуничтожимой реальности. Обретение особого видения, ключа к тайнам мира, согласно Агриппе Неттесгеймскому, и есть причащение к «высшей» магии. В этом смысле герой Булгакова обнаруживает близость к образу художника в мифопоэтической традиции, рассматривающей его как «персонифицированный образ сверхобычного видения, обожествленной памяти коллектива», как хранителя и носителя этой памяти (Мифы 1982: 327–328).

Способность воздействия на мир при помощи Слова – еще одна примета магов. Мощь воздействия считалась пропорциональной степени развития магических способностей, которые могли быть обретены еще при жизни. У Булгакова акцент поставлен на художнике как высшем носителе этих способностей. Обращаясь к этой важной для себя теме, писатель ориентируется прежде всего на традицию, которая приписывала магическую силу не рациональному смыслу слова, но заключенной в нем энергии. В том, как Булгаков обращается с ним, ощутим наследник Гоголя с его «парацельсовыми» рассуждениями о слове и ответственности художника за этот «высший подарок Бога».

Проблема магии Слова была оживлена в культурном сознании начала XX в. философско-литературными дискуссиями символизма (ср. общесимволистский миф о преображении косной материи, «грубой» жизни в «творимой легенде»). Павел Флоренский, внимание Булгакова к идеям которого, в частности к его книге «Мнимости в геометрии» (1922), из-

вестно, под магичностью Слова понимал «высокую степень зараженности» его «энергиями» личности. Проблема насыщения творения художника необыкновенной энергией и его влияния на мир была исключительно важна для Булгакова.

В условиях бурного возрождения оккультизма ряд представителей религиозно-философской мысли выступил против неосторожного обращения со словом (Н. Бердяев, П. Флоренский, Г. Флоровский). Несовместимость христианства и оккультизма была для них очевидна. Их слияние, чреватое перерождением в темную магию, заставило Флоренского, например, негативно оценить искусство Скрябина. Близкое мнение Г. Флоровского, увидевшего в искусстве музыканта «люциферианскую волю властвовать, магически овладевать миром», обрисовывало ту же опасность перерождения искусства в темное действо. Антропософские увлечения интеллигенции представлялись чреватыми соблазнами демонизма и безрелигиозной «истомы» (Флоровский 1991: 487), Упреки Булгакову в подобной же тяге к «темным зонам естества» сквозят в высказываниях о нем А. Солженицына («распутное увлечение нечистой силой» – Солженицын 1975: 259) и К. Икрамова.

Вероятно, установка на многомерный облик героя и наделение его чертами мага-теурга, идея насыщенности романа мастера зарядом воздействующей на людей энергии (ведь герой – именно мастер Слова и именно своим романом заклинает высшие силы, в том числе и демонические) имела и биографическую проекцию. В конце концов, и ставшую крылатой фразу: «Рукописи не горят!» – можно воспринимать как заклинательную. В обращении же Булгакова с собственным романом и его поведении в последние месяцы жизни можно усмотреть попытку повлиять своим творением на собственную судьбу и заклясть смерть.

Подлинность творчества предполагает, согласно Булгакову, неуничтожимость творения, сокровенного Слова Истины. Знаком истинности творчества мастера является наделенная свойством неуничтожимости рукопись его дважды горевшего романа. В эзотерическом ключе восстановление ру-

кописи может быть интерпретировано как обретение «потерянного слова», а автор – как вестник высшей правды, поднявшийся до высот теургической магии. Не случайно роман властвует над Маргаритой, а встреча Бездомного с его автором служит импульсом к преображению героя, к вытеснению из его сознания лжеучителя Берлиоза. И, наконец, роман мастера оказывается магической формулой такого уровня, что даже его фрагмент («Тьма, пришедшая со Средиземного моря...») обладает чудодейственной силой: им как заклинательным текстом героиня призывает представителя иного измерения и узнает о судьбе мастера.

МиМ разворачивает мифологему, ориентированную на финал трагических мифов об умирающих и воскресающих богах. Мистерия смерти и воскресения влечет за собой миф о неземных путях художника. В этом смысле роман Булгакова правомерно предстает перед нами как произведение, сюжетные и смысловые пути которого выходят за сферу эмпирического бытия. Зов трансцендентного – одна из основ притягательной силы романа, обнажающих архетипический характер описываемого и трансцендентально-онтологический, с точки зрения философии, характер самого произведения. С точки же зрения «биографической» сюжет сводится к истории реального художника, перипетиям (несмотря на обобщающий характер образа) его творческой судьбы. Ни одна из сторон не существует сама по себе, они взаимопереплетены и неразрывно связаны между собой.

В любом случае сущность мастера-мага подтверждена, ибо земная жизнь истинного мага – только фрагмент «пути», врата в потусторонний мир.

Преступивший границу земного бытия мастер демонстрирует обретенную им новую силу. Освобождение Пилата сопровождается магическим актом высшего уровня, демонстрирующим воздействие на феноменальный и сверхчувственный миры. Слово мастера превращается в гром, разрушающий скалы и вызывающий видение Иерусалима.

Инобытие существует в творчестве писателя в самых разных вариантах. МиМ занимает в этом ряду особое место, ибо

связан с мучительными переживаниями обреченного на смерть писателя. Булгаков трагически примерял к себе близкое будущее, представленное в разных редакциях романа. Апокалипсис личный и Апокалипсис мировой тесно переплетены. Перед нами горькое свидетельство спектра «возможностей», о которых он размышлял на пороге смерти: небытие, воскресение «души», сохранение только физического облика («тела») или полная самоидентификация личности, предполагающая сохранение памяти.

Финальная правка романа перед смертью (отказ от последнего абзаца 32-й главы о потухающей памяти мастера) свидетельствует, как существенны были для писателя страх *смерти личности*, стремление сохранить мир своей индивидуальности, ее *память* и даже «вещный» мир, в котором есть то, о чем Булгаков мечтал, но не имел в реальности. Поэтому ожидающий мастера локус обитания – «вечный приют» – имеет земное обличье, отмечен переносом в него культурных символов, значимых для героя, и содержит все, что было им любимо в его земной жизни. По прогнозам Воланда, в новом пристанище мастера ждет путь «нового Фауста» – ученого-мага и чародея, т.е. идеал, выдвигаемый герметической мыслью и, в частности, Агриппой Неттесгеймским в его «Оккультной философии» (1533).

Многие факты свидетельствуют, что в ходе работы над романом ему все больше придавалось провиденциальное значение. Это подтверждает мифологизация биографии на уровне текста, проекция некоторых черт личности на поэтику «закатного» романа, озабоченность его судьбой, упорная его правка, «бессмысленная с житейской точки зрения» (Булгаков 1989а: 172), а также отказ от завершения других замыслов. Особый привкус обретали и взаимоотношения писателя с его творением. Взаимное воздействие романа и автора несомненно. Текст рождал нового Булгакова, следующего воле своего творения: в романе происходили перемены в облике и судьбе героя, заметные в смене финальных акцентов. МиМ обретал статус романа-завещания, наделенного функцией заклинающей магической формулы, призванной разрешить

трагические коллизии творческой судьбы писателя. Уместно напомнить в этой связи и более ранние, но характерные заклинания писателя, появлявшиеся на полях его рукописей: «Помоги, Господи, дописать роман», «Дописать раньше, чем **умереть!».** Уже в них прочитывалось потаенное: не дописать роман – не завершить писательскую судьбу (и обратное – связь завершения и смерти). Феномен «совпадения» времени завершения романа и смертного часа заставил и исследователей, и читателей увидеть в этом некое провиденциальное событие, послужившее импульсом к созданию мифа о тайне жизни и смерти Булгакова, о загадках его романа.

2. АЛХИМИЯ

Послереволюционная эпоха унаследовала от Серебряного века русской литературы и религиозно-философской мысли интерес к запредельному. Мистические и оккультные увлечения интеллигенции были столь же многолики, как в пору расцвета искусства начала XX в. Знаток эзотерики, Михаил Чехов, свидетельствовал: «„Тайных“ обществ в Москве оказалось больше, чем можно было предположить. Собираются в группы умные, уважаемые люди, совершают ритуалы <...> искренне верят, что они истинные хранители тайн и традиций розенкрейцеров, темплиеров и других славных своих предшественников <...> встречал я и индивидуальных мистиков <...> попадались и шарлатаны» (цит. по: Бюклинг 1994: 156).

Разношерстные «братства» и содружества, ориентирующиеся на тайные науки, имитирующие ритуалы и структуру тайных обществ прошлого, составляли особое культурное пространство России. Из явлений близкого ряда можно назвать «братство» Ольденбургов (последнее заседание пришлось на 20 декабря 1921 г.), исповедовавшее идеи личного самосовершенствования; «розенкрейцерство» 1920-х гг., гностические и пифагорейские увлечения. Многие изучали магию и алхимию – так, Д. Хармс занимался черной магией. Возрос интерес к «литературной» эзотерике (например,

в 1930-е гг. к книгам Г. Майринка «Ангел Западного окна» и «Голем»).

Подобные общества пошли на убыль после постановления ВЦИК от 3 августа 1922 г. «О порядке утверждения и регистрации обществ и союзов». Их участники начали подвергаться преследованиям. Был арестован и погиб в 1938 г. один из завсегдатаев «Никитинских субботников», посещаемых и Булгаковым, Б. Зубакин, оккультист и алхимик, бывший участник ложи *Lux astralis.*

Утонченные формы занятий «тайными» науками сосуществовали с массовым оккультизмом. Отголоски последнего содержатся в творчестве самого писателя. Так, в фельетоне «Спиритический сеанс» (1922), он описывает действо, где «спириты» задают духу императора вопрос о продолжительности власти большевиков, ответный стук «духа» оказывается стуком ЧК, а сам «дух» является во всем кожаном. И этот фельетон, и мемуаристика окрашивают отношение Булгакова к спиритизму в шутливо-иронические тона («Миша шалил», «разбрасывал редиски» во время сеанса с вахтанговцами, изображал «духа», утверждал: «Если бы у меня были черные перчатки <...> я бы всех вас с ума свел» – Белозерская-Булгакова 1990: 127–128; ср.: Воспоминания 1988: 215-216). Подобные сеансы были привлекательны для Булгакова игровой стороной и возможностью мистифицировать. Позже, в 1925 г. в Коктебеле, Булгаков и М. Волошин «много говорили об антропософии», и опять в специфической тональности – «о мистических курьезах» (Чудакова 1977: 99). Эти свидетельства приводят ученых к выводу о несерьезном отношении Булгакова к тайноведению.

В действительности дело обстояло, разумеется, сложнее. Так, уже в «Кабале святош» обнаруживается более серьезное восприятие тайных наук и стремление связать свое знание о них с художественными задачами. Не случайно в курьезном отзыве А.Н. Тихонова на роман «Жизнь господина де Мольера» булгаковский рассказчик был назван «молодым человеком, который верит в колдовство и чертовщину, обладает оккультными способностями» (Булгаков 1989: 254).

Мотив алхимии в творчестве Булгакова возникает еще до начала работы над МиМ, наиболее многообразно проявляясь в последнем произведении писателя. При кажущейся случайности алхимические коннотации в романе складываются в стройную систему – от мелких деталей до всеобъемлющей концепции творчества.

Алхимия, вероятнее всего, привлекала Булгакова как одна из древнейших легендарных наук. Претендуя на овладение тайнами, которые должны вернуть человечество к утраченному раю, привести к исправлению «злой» материи, она была и наукой, и философией, и магией, и ремеслом. Синкретическая природа позволила алхимии стать культурным феноменом, отразившим Средневековье в целом. Круг чтения писателя по этой теме почти неизвестен, однако симптоматично само совпадение средневековой концепции мира и культуры, идеи ответственности автора-творца за свое творение и специфического дуализма МиМ с идеями алхимии.

В общем виде алхимическая идея герметизма, закрытости творца может быть приложима к творчеству почти любого художника, однако в булгаковском случае это сближение нельзя считать случайным. Придавая автобиографическому герою черты алхимика-духотворца, Булгаков сближал сам процесс «творения» с алхимическим деянием. «Алхимическая» подкладка была, вероятно, присуща жизненной позиции писателя изначально: для него при выборе пути важна была независимость как от отдельных представителей, так и от человеческого сообщества в целом, по крайней мере, на стадии осуществления замыслов. Быть может, поэтому именно художник и ученый – ремесленники XX в. – чаще всего становились героями Булгакова, а их соприкосновение с обществом в любых его проявлениях оказывалось губительным и для них, и для их творений. В «Жизни господина де Мольера» даже выступление героя против оппонентов расценивалось как «роковая ошибка».

Еще Пушкин и творчеством, и своими поступками отстоял представление о том, что слова писателя – это его дела. Для Булгакова подобная идея имела более широкое, нежели

только метафорическое значение, обнаруживая родственность алхимической культуре. Средневековый алхимический текст требовал множества комментариев, изобиловал цитатами, явными и скрытыми. Массив цитируемого оказывался огромным, а любая попытка выхода за пределы текста была в конечном итоге возвращением к нему: «Текст стал проблемной статьей, а Слово – Делом» (Рабинович 1979: 269). Последнее находит косвенное подтверждение в трагедии судьбы Булгакова, «слова» которого неизменно воспринимались как «дела».

Крамольная суть алхимии, с момента возникновения считавшейся наукой дьявольской, нашла у Булгакова отражение в том, что главный герой МиМ «узнал» в рассказе Воланда собственный роман. Как известно, алхимический рецепт состоял из «традиционного, освященного авторитетом устоявшегося знания» и «становящегося знания» индивида, «индивидуального артистизма» (Рабинович 1979: 56, 67). Аналогичен ему роман мастера, который подразумевает в качестве исходного знания материал новозаветной мифологии и в то же время «совершенно не совпадает с евангельскими рассказами» (5, 44). Это не просто некий созданный автором текст, но текст-надстройка, дублет на известной основе, лишь «угаданный» мастером. Алхимическому деянию близок и способ создания романа – «угадывание», мистическое постижение истины («О, как я угадал!»). Подчеркнуто «алхимическую» деталь мы находим в описании сопутствующих творению условий: «В печке у меня вечно пылал огонь». Огонь – обязательный признак алхимического пространства. Это и реальный огонь, и символ «духовного вынашивания плода» (ср. строки Чосера об алхимиках: «Скорей они кого-нибудь задушат, / Чем хоть на сутки печь свою затушат» – Чосер 1973: 461).

В алхимической культуре важнейшей целью считалась духовная трансформация, путь самосовершенствования. Булгаковский мастер весьма близок к образу алхимика. Далекий от социума затворник, он одинок до встречи с Маргаритой. Мы так и не узнаем имени героя; ему известна Истина, передава-

емая новообращенному ученику. К тому же он изображен в романе не только как творец, но и как подчиненный чьей-то творящей воле объект алхимического процесса. Во всяком случае, он проведен в романе через ряд «ступеней», разграниченных резкими переменами. В пределах 12, а иногда 22 операций, связанных с картами Таро и 22 буквами священного еврейского алфавита, через которые должна пройти «материя» для достижения совершенства, и разыгрывается алхимический миф. Результатом должно стать полное изменение первоначальной сущности. Нетрудно заметить, что путь булгаковского героя складывается из ряда событий, «чудес» и переходов из пространства в пространство. Это «профанный» период – «чудесный» выигрыш ста тысяч, смена места обитания, чудо встречи с Маргаритой. Затем следуют испытания, сожжение романа и пр., вплоть до инициации с участием древнего «вина», обладающего признаками «золотого напитка» алхимиков, дарующего бессмертие. Этот путь – путь изменения героя, обретающего черты алхимика-духовидца, сама смерть которого дана как переход в инобытие в новом качестве.

В алхимическом ключе может быть истолковано и название романа с его подчеркнутым двуединством женского и мужского, безымянного и наделенного мифологическим именем (ср. название известного алхимического труда – *Margarita Philosopkica*, 1503). Разные и единые, начинающиеся с одной и той же буквы «М», имена персонажей, вынесенные в заглавие, дают возможность соотнести его с двуполым «философским камнем», который представляет собой соединение мужского и женского начал. Сходная формула звучит в пьесе «Адам и Ева»: «У нас одна душа, разрезанная пополам». Женское начало персонифицировалось в виде женщины, именуемой «королевой» (Холл 1992/2: 217; ср. избранничество мастера и выбор королевы бала, способствующей обретению мастером бессмертия и восхождению в иные сферы бытия). Эротические коннотации – одна из составных частей алхимических текстов, согласно которым объединение мужского и женского равновелико «прорастанию

в вечность». Заявленное оккультной традицией представление, что соединение нашедших друг друга «путем глубокой любви посвящения» мужчины и женщины превращается в великую творческую силу (Шюре, б.г.: 295), соотносится в МиМ с историей самоотверженной любви Маргариты и невозможностью расторжения союза героев.

Интерес к алхимии отражается в материалах к роману, свидетельствующих, что в сознании Булгакова алхимический и магический уровни были неразрывно связаны. Непосредственно к алхимии относится дважды упомянутый «философский камень». Он встречается в длинном списке, перечне словарных статей, нужных для работы, и в перечислении «Шарлатаны, Шаманы, Алхимики» (562-8-1-39). Из двух десятков имен известных алхимиков Булгаков в тексте, в материалах к роману или его вариантах называет следующих: Калиостро, Пико де Мирандолу, Михаила Седзивоя (Сендивогий, Микаель Сендивог) и Сетона (Александр Сетоний Космополит, Александр Сеттон) – одного из немногих, кому молва приписывала обладание «философским камнем» (562-7-1-42).

Прямое отношение к алхимии имеет и «господин Жак» (представляющий гостей Коровьев акцентирует его алхимические занятия). Кроме того, упомянуты «император Рудольф», «чародей и алхимик», т.е. Рудольф II Габсбургский (1552–1612), о котором в варианте романа говорилось: «Алхимик и сошел с ума» (Булгаков 1992: 386), и еще два безымянных алхимика-неудачника, один из которых был повешен (возможно, имеется в виду Жиль де Рэ, «Синяя борода» – Орлов 1991: 237-252).

Другой перечень содержит имена Дельрио, автора трактата «Контраверсы и магические изыскания» (1611) и известнейшего алхимика Раймонда Луллия (*Raymond Lulle*, ок. 1235–1315), автора *Ars Magna* и *De Auditu Kabbalistico, sive at omnes scientias introductorium*, поэта, философа и богослова, имевшего статус Doctor Illuminatus, слывшего основателем герметики в Европе и, согласно молве, имевшего видение Христа, указавшего путь к сокровенному знанию (Холл 1992/2: 199–203).

Легендарный обладатель секрета «философского камня» и тайны изготовления золота у Булгакова назван «Люлль».

В записях Булгакова встречаются и другие имена: алхимика Роберта (граф Роберт Дэдли Лейгестер, 1632–1588 – 562-8-1-43), бенедиктинского монаха Гильденбранда, занявшего папский престол под именем Григория VII, скандальные сведения о котором содержались в книге Л. Таксиля «Священный вертеп», и, наконец, некоего «Графа Руджиеро» (562-8-1-42). Приписка «13 и 11 век» дает возможность атрибутировать, которого из многих Бэконов, вошедших в европейскую культуру, упоминает писатель. Вероятно, это Роджер (Рогерий) Бэкон (1214?–1292?), один из друзей Р. Луллия, автор трактата «Зеркало алхимии».

Из круга идей, составляющих суть алхимической культуры, Булгаков в сюжете о мастере обыгрывает идею богоравности художника. Поскольку христианская концепция предполагала «изготовленность» этого мира, то алхимик, занятый творением собственного космоса, создающий новый вариант бытия, уподоблял себя Богу. Считалось, что есть особая греховность в воссоздании мира, сотворенного Богом, в соперничестве с его творением. Сам же акт творения считался еретическим, объединяющим художника с дьяволом.

Пробиваясь к истине, «угадав» «все», мастер уподобился Богу, хотя правильность его догадок подтверждается и дьяволом. Более того, мир, созданный мастером, существует реально, и ему предоставлена возможность выступить в роли демиурга, завершающего творение, в роли того, в чьих руках находится «волосок» жизни. Мы имеем в виду момент, когда именно мастер *Словом* отпускает на свободу Пилата, которого Воланд называет «выдуманный вами герой».

Булгакрв последователен в своей дуалистической концепции: завершить творение мастера вдохновляет покровитель алхимии – дьявол (сообщающий волю Иешуа). Решение участи прокуратора еще раз уравнивает мастера с Богом. Свидетельство тому – совпадение решений мастера и Иешуа, причем завершение судьбы римского наместника явлено в его собственных снах и снах Бездомного, который, как и мастер,

«угадывает» истину. Справедливость его догадки подчеркнута Булгаковым дважды. Иван намерен писать продолжение романа и получает благословение мастера. Встреча Иешуа и Пилата во сне Бездомного может рассматриваться как продолжение истории и новое «угадывание». Сон Бездомного представляет собой подлинное завершение судьбы Пилата, оставленного мастером в тот момент, когда он бежит по лунному лучу на встречу с Иешуа. Кроме того, он заканчивается фразой «пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат», повторенной в МиМ несколько раз. Эта фраза, которая должна была завершить (и завершала) роман, написанный мастером, а теперь продолженный его учеником и завершенный автором, обретает в МиМ новое значение – она служит показателем авторства.

Двойственность, пронизывающая МиМ, заставляет вспомнить о двойственности как основе средневековой культуры (Хейзинга 1988) и о специфике алхимического мышления как мышления антитезами. Правда, двойственность выстроенного Булгаковым мира объяснима прежде всего тем, что им управляют одновременно и Иешуа, и Воланд.

Тотальное удвоение ситуаций и мотивов в большинстве случаев ведет к выявлению двух смыслов – прямого и символического. Судьбы Иешуа и мастера, Майгеля и Иуды, Левия Матвея и Ивана Бездомного, изображения Москвы и Ершалаима, существуя попарно, придают соответствующим чертам облика, поворотам судьбы, свойствам характера значение постоянно повторяющихся, вечных, неизменных во времени. Особо следует отметить случаи, когда повтор элемента текста представляет его сниженный, пародийный смысл. Удваиваются мотивы отрезанной головы (Берлиоз – Бенгальский), «крещения» (Маргарита и Бездомный), снов (Пилата и Бездомного), собаки (Банга и Тузбубен) и т.д. Удвоен и мотив авторства. Судя по повторению ключевой фразы конца романа, у ершалаимской истории два автора – Воланд и мастер (в конце к ним добавлен своеобразный «транслятор» – Бездомный). У самого романа тоже обнаруживается пародийное удвоение: в клинике Бездомный рассказывает

«историю на Патриарших прудах», становясь вторым, помимо Булгакова, ее автором. Принцип двойственности распространяется на весь роман в целом, вплоть до непроясненной смерти главных героев, умирающих «дважды».

Особенно уникальным выглядит в этом плане эпилог романа, с которым связано немало загадок. Он был написан «внезапно», завершен 14 мая 1939 г. и кажется никак не подготовленным всем ходом событий. Эпилог резко меняет общий климат романа и его философию. Он намеренно оставляет двойственной и неясной как судьбу Ивана, так и судьбу мастера в запредельном мире, ибо «вечный приют» оказывается не вечным, и в вещем сне Ивана ему дано видение восходящих по лунному лучу мастера и его подруги.

Алхимики утверждали сохранение «индивидуальности» души и разума после физической смерти. Физическое умерщвление означало для них «химическое» пробуждение, истинным же преображением мыслилось преображение в смерти. В этом смысле алхимия была модификацией Универсальной Мистерии умирания/возрождения (ср. легенды об умирающих и воскресающих Великих Учителях: Гермесе, Осирисе, Орфее, Христе и др.). Существенно еще одно совпадение: смерть главных героев МиМ сменяется их воскрешением для иной жизни, вызывая ассоциации с алхимической концепцией. Мотив «нового рождения» распространен и на образ Бездомного, с которым происходит ряд метаморфоз.

И последнее. Важнейшая для алхимиков проблема исправления человечества решалась ими двояко. Первый путь – изготовление драгоценного металла. Скорее всего, безотносительно к алхимии, этот путь в романе Булгакова погружен в игровую гротескную стихию. Обилие денег, «золото», которое в виде «денежного дождя» сыплется на головы москвичей и способно, согласно масонской утопии, разрешить социальные проблемы, – это обман и мистификация. Новенькие купюры, превращающиеся в этикетки от «Абрау-Дюрсо» или нарезанные бумажки, развеивают иллюзии изменения жизни таким способом.

Был и другой путь, «элитарный». Здесь золото было гиперболой духовности. Со времен Парацельса алхимики признавали необходимость перенесения своего воздействия на человеческий микрокосм. Этот второй путь был мечтой о совершенствовании человека (согласно идеям алхимиков, сколь бы низко ни пал человек, его можно изменить, ибо в нем сохраняются семена, посеянные Создателем). Здесь магия и алхимия смыкались: алхимия выступала в роли великого врачевателя, а алхимик – в роли творца, владеющего «магическим словом», врачующего несовершенный мир. Этот этап превращения несовершенного человеческого «материала» в более совершенный получил название Духовной алхимии.

Предполагалось, что начало совершенствования невозможно без учителя, поскольку истина передается от «посвященного» к «профану», прошедшему путь первоначального очищения. Мастер по всем признакам наделен чертами такого учителя: он не только отшельник, но и врачеватель высшего ранга. Коснемся, иллюстрируя эту мысль, сцены встречи Бездомного и мастера в клинике Стравинского. Ей предшествует «омовение» Ивана в Москве-реке. Связь Бездомного с мифологемой реки и крещения имеет и «алхимический» аспект: «преследуемый духовным разложением» подлежит очищению от грехов, за которым должен следовать переход на иной уровень осознания мира. В 13-й главе и происходит «врачевание» поэта с помощью беседы и внушения, а начало исцеления зафиксировано на уровне лексики: *«преображенный* поэт», *«неузнаваемый», «новый* Иван» вдруг смело и откровенно сознался, что его стихи чудовищны.

Иван Бездомный, прямо названный учеником («Прощай, ученик!»), только встает на путь, на котором мастер достиг степени причастности Духовной алхимии и способности управлять природой (ср. сцену крушения скал от звука голоса мастера). У Булгакова это путь немногих избранных. Величайшее отступление писателя от канонов алхимической культуры заключается в том, что он склонен отказать большинству в возможности благородной трансформации.

Второй путь совершенствования более радикальный: не врачевание человечества, а создание искусственного человека, который был бы беспорочен, как Адам до вкушения запретного плода. Согласно легендам, алхимия знала рецепт сотворения гомункулуса. В «Фаусте» он создан по рецептам Парацельса.

Мотив искусственного человека был не нов для Булгакова. В полемическом виде он возникал еще в «Собачьем сердце», где профессор Преображенский, обладатель «алхимической» фамилии, «седой Фауст», «маг и чародей», производил опыты алхимического свойства – омолаживание, трансмутацию пса в человека, вызывая восхищение ученика. В «Собачьем сердце» Булгаков наметил ряд аспектов темы «гомункула», недостаточно осмысленных в булгаковедении: тему насилия над природой и вины «создателя» искусственного человека, проблему сходства творца и его «творения» (ср. наблюдение о Шарикове как о «пародийном» двойнике Преображенского – Жолковский 1994), тему возможности для «творения» вырваться из-под контроля творца, а также мотив самосознания вновь изготовленного «гомункулуса».

Мотивы хирургического вмешательства в мир природы поневоле вызывали ассоциации с идеологией насильственного насаждения «рая» на земле. Повесть и была прочитана как аллегория революционных трансформаций. Л. Каменев счел ее «острым памфлетом на современность» и запретил печатать. В мае 1926 г. повесть была изъята при обыске и на родине опубликована лишь в 1987 г. с многочисленными искажениями.

Булгакова безусловно интересовали разные формы превращений, совершавшихся в новом обществе, само рождение которого напоминало опыт грандиозных масштабов (ср. «алхимическое» описание послереволюционной столицы: «Москва – котел: в нем варят новую жизнь» – фельетон «Золотой век»), а также фиксацию изменений, произошедших с интеллигенцией: «народилась новая, железная интеллигенция» (статья «Гнилая интеллигенция») и т.д. Естественно, что неизбежность мутаций и их характер улавливались не

только Булгаковым, они становились темой дискуссий, на одной из них, в частности, говорилось об Октябре как чудовищном хирурге, проделавшем «операцию» над носителями культуры, сопровождаемую гибелью и «кастрацией» (Мочульский 1994). Результаты этой «хирургии» нашли отражение и в МиМ, автором которого был человек, исповедующий Великую Эволюцию, сторонник органического развития, а не насильственного вмешательства.

В МиМ мотив гомункулуса выходит на поверхность в финале романа, имея и скрытые формы существования в нем. Булгаков осознавал, что Октябрь ознаменовал собой глобальный переворот, затрагивающий все сферы жизни. Ориентация на абсолютно «новое» бытие в основе своей была «алхимической». Чудовищная колба для эксперимента оказалась равновелика целой стране, а происходящие в ней процессы распространились на весь мир. «Алхимический» процесс дал результат – создание homo soveticus'а, которое в постреволюционные годы шло под прессингом жестких идеологических установок, диктующих эскиз нового человека. Гигантский эксперимент только начинался, но общая направленность изменений и «рецепты» изготовления уже обозначились, вызвав соответствующую реакцию литературы, от которой тоже требовалось абсолютное перерождение. Новая литература-гомункулус имела определенные параметры, навязанные правящей идеологией.

В функции литературы входило создание «новой» генерации людей. Булгаковское творчество таковой не формировало: напротив, его роман создал особый образ художника, альтернативный по отношению к героям ортодоксального искусства 1930-х гг. В отличие от оптимистичных и энергичных строителей «рая на земле», он не испытывает энтузиазма творения нового мира, а стремится к «покою» и «последнему приюту». Само строительство «здания» будущего, обретавшее культовый характер (с немалым количеством жертв), было для писателя сродни возведению нового Вавилона. Кроме того, в ситуации нивелирования личности было сомнительно появление «гармоничного» человека будущего.

Поэтому «новый тип» человека, связанный с мотивом гомункулуса, на страницах булгаковских произведений противопоставлен важнейшим героям писателя и собран в разного рода сообщества, становящиеся новой «Кабалой святош», опутавшей своей властью мир. В МиМ это МАССОЛИТ и некое всесильное «учреждение», держащее под контролем все стороны жизни.

В своем традиционном виде тема взращенного в колбе искусственного человека отчетливо проявилась в МиМ во второй полной рукописной редакции 1937–1938 гг., где она была обрисована как сфера будущей деятельности героя: «Днем вы будете сидеть над своими ретортами и колбами и, быть может, вам удастся создать гомункула» (Булгаков 1993: 285). Прямая отсылка к масонской и алхимической практике, заключенная в слове «гомункул» и всем антураже классического изображения ученого-чародея, в окончательном тексте прозвучала иначе: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» (5, 371) и была подсвечена эсхатологическими мотивами финальных страниц романа.

3. «МАСОНСКИЙ» СЛОЙ РОМАНА

Мысль о существовании «масонских» оттенков романа не раз высказывалась исследователями, упоминавшими детали, имеющие отношение к масонству (наличие тайны, шапочка мастера, треугольник – В. Лакшин, Э. Бацарелли, М. Йованович). Были и скептические реплики: комментатор собрания сочинений Булгакова Г. Лесскис полагал, что треугольник отнесен к масонству «без достаточных оснований» (5, 635). На существование целого пласта «масонских» отсылок указывали И. Косович (связав атрибутику романа с «шотландским масонским обрядом» – Косович 1991) и М. Золото-носов (Золотоносов 1991, 1991б), увидевший в булгаковской концепции «света» и иерархических отношениях героев проекцию идей иллюминатов. Связав наличие масонских коннотаций романа с «субкультурой российского антисеми-

тизма» и идеей «мирового еврейского заговора» как основой исходного замысла, исследователь сосредоточил внимание на демонологической линии МиМ.

«Масонские» проекции романа меньше всего связаны с обычно активно муссируемой проблемой «масоны и русская революция» и идеей разветвленной сети лож, члены которых – участники масонского «заговора» – сыграли ведущую роль в событиях Февральской революции. Мы не располагаем свидетельствами о причастности Булгакова к какой-либо ложе, хотя примеры участия писателей XX в. в тайных «братствах» не столь редки. И в постреволюционной России члены теософских, антропософских и мартинистских лож продолжали проводить собрания, однако они становились все более редкими и опасными.

Отношение Булгакова к масонству реконструируется из творчества: для писателя это культурный код, воспроизводимый им в обобщенном образе, который сложился прежде всего в литературной традиции предшествующего столетия и не был отягощен политическими наслоениями нового календарного века. Масонство могло привлекать его как направление, ставящее целью совершенствование человека с возможным на этой почве преобразованием общества. Главенствующие в идеологии масонства идеи постижения высшего смысла жизни, примата долга, идеи любви и просвещения, нравственной поддержки членов сообщества, осознавшего испорченность мира и степень нравственного падения человека, должны были импонировать Булгакову.

Условное имя безымянного художника в булгаковском романе – мастер – адекватно в масонской иерархии особому рангу достоинства – степени мастера. Вынесенное на уровень поверхностной структуры, это «масонское» имя героя может рассматриваться как сигнал присутствия в произведении «масонского» кода. Нарастающая насыщенность текста «масонскими» отсылками, высокая степень их концентрации в отдельных главах, сочетаемость с другими лейтмотивами создают впечатление нарочитого введения этого культурного кода для создания дополнительных семантических по-

лей произведения. В свете масонских традиций могут быть рассмотрены:

– атмосфера «тайны», пронизывающая роман (ср. установку масонских сообществ на исключительную тайну, известную ограниченному кругу избранных);

– образ иерархического пути мастера как эквивалент «духовной лестницы», поиски Истины;

– инициационные акты, указывающие на эволюцию героев (ср. использование мифологемы умирающего и воскресающего божества и ее вариации в романе – от сакрально окрашенных до иронически дистанцированных или пародийных);

– ряд деталей, расширяющих «масонский» слой.

К последним можно отнести отброшенное название «Великий канцлер»; упоминание в материалах к роману «философского камня», пентаграмм и имени великого магистра тайнознания, связанного с историей розенкрейцерства, – Нострадамуса, основателя «египетского масонства» Калиостро и авантюриста Л. Таксиля, автора скандально известных книг о масонстве как «синагоге Сатаны» («Полное разоблачение франкмасонства», «Тайны франкмасонства», «Культ великого архитектора» и др.) и книги «Дьявол в XIX веке», изданной под псевдонимом Батая (*D-r Bataille*), транскрибированным Булгаковым как «Ботайль» (562-6-1). Автор полной кощунств фривольной книги о Христе «Забавное Евангелие, или Жизнь Иисуса», которая под названием «Занимательная Библия» вышла в 1926 г. в издательстве «Атеист» и была переиздана в 1930 г. издательством «Безбожник», без сомнения, был глубоко антипатичен Булгакову (вспомним его высказывания о журнале «Безбожник»).

В подобном контексте некоторые мотивы и реалии тоже начинают восприниматься как «масонские» (так, введение таких деталей, как кровь и чаша, дает повод увидеть в них отсылку к ритуалам иллюминатов; см.: Золотоносов 1991а: 39–41). В качестве «масонских» реалий наряду с гомункулусом и треугольником выступают золото, ключи, огонь, шпага, глобус и некоторые жесты, которые в другом контексте не

воспринимались бы как окрашенные в масонские тона. Эти детали и создают целый пласт текста, придающий новую объемность и многозначность его архитектонике.

По представлениям, уходящим в глубину веков, наречение именем – акт сакральный, ибо имя непостижимым образом связано со своим носителем (*Nomen est omen*). Истинное имя главного героя, которое силится вспомнить Бездомный, остается неизвестным. Безымянность героя легко соотносится с принятым в масонстве отречением «посвященного» от своей личности и отказом от реального имени ради служения высокой идее, подчеркнутым в соответствующих ритуалах сменой на пороге ложи истинного имени на условное. Замена имени в семиотическом плане связана с переходом в иное состояние, со сменой социума, обретением иного статуса.

В романе мы имеем дело с «маской», усиливающей ореол таинственности персонажа. Его новое «имя», адекватное одному из рангов масонства и сопутствующее последнему этапу земного пути героя – «мастер», – анаграммирует слово «смерть», отвечая основному смыслу масонской мистерии (любви к смерти, подготавливающей новое рождение). Эта анаграмма организует и пространство мастера: творчество, дар, мастерство неразрывно связаны со смертью, бессмертием и воскресением.

Утрата героем имени связана в романе с отказом от предшествующего пути. За ним следует «новая», окутанная тайной жизнь. Атмосфера тайны, восходящая к тайнам средневековых цехов, присущая масонской обрядности, играет исключительную роль в романе и особенно характерна для линии мастера. Герой скрывает имя Маргариты и табуирует собственное, остается неизвестным название романа о Пилате, нет адресов подвальчика мастера и особняка, в котором жила героиня, хотя другие названы с предельной точностью. И, наконец, само бытие мастера в романе складывается в иерархический путь, осознаваемый как некое восхождение, ассоциируемое с продвижением по ступеням лестницы степеней посвящения. Наличие «профанного» отрезка жизни и отречение от него предполагало обязательный для буду-

щего мастера шаг: уход от мирской суеты и начало работы над «грубым камнем души». Такая «работа» подразумевала не только осмысление предшествующей жизни и нравственное самосовершенствование, но и постижение «сокровенных наук», размышление над уроками мировой истории. С этого момента перед «взыскующим истины» и открывались начальные ступени предстоящего восхождения к «свету».

В этом смысле уединенная жизнь героя в подвальчике, начало работы над романом могут быть соотнесены с переходной ступенью к степени мастера в масонских системах. Знаменательно, что начало «восхождения» героя по духовной лестнице связано с его обращением к теме Христа и Пилата – одному из центральных эпизодов в истории человечества. Истинные посвященные узнают друг друга, приобщаясь к одному источнику, понимая «божественное значение» Христа». Ведь предполагаемая расшифровка имени легендарного Хирама, *первого* мастера: «**H**ic **Y**esus est **r**estituens **a**morem **m**undi» («Это есть Христос, восстанавливающий любовь мира» – Ночные 1911: 35–36). Не случайно герой становится мастером, «угадывая» события прошлого. Совпадает с масонскими представлениями и самый способ постижения минувшего: «О, как я угадал!», ибо, согласно доктринам масонства, разум не дает полного познания истины. Возможно лишь откровение, вдохновенное угадывание, нисходящее на избранных. Важно здесь и перенесение аспекта в иную плоскость: масонство занимается поиском потерянного в веках Слова. Утраченное Слово – истину – ищет в прошлом и мастер.

Знамением новой природы героя оказывается чудо встречи с Маргаритой. Этой встречей отмечен этап инициации, приобщающий к сакральному знанию. Мистический и провиденциальный характер встречи несомненен: она происходит в обстановке, напоминающей магический круг, и сопровождается особыми «знаками», адекватными сложившемуся в масонской среде символическому языку для опознавания «своих».

Встреча мастера и Маргариты сопровождается особым «знаком для слуха» – таинственным эхом, внезапно возник-

шим в месте встречи, и происходит благодаря «опознавательному знаку» – желтым цветам героини, мимозе (род акации, священное дерево масонов, ветвь которого была возложена на могилу легендарного строителя Соломонова Храма, первого мастера, и воспринималась как символ воскрешения и один из аксессуаров обряда посвящения в мастера).

Любовь мастера и Маргариты к розам также может быть прочитана в «масонском» ключе, ибо роза (один из основных символов розенкрейцеров) – знак «распятой души», страдания и возрождения.

Другим свидетельством приобщения героя к «степени мастера» становится обретение им черной шапочки с вышитой желтым шелком буквой «М». Желтый цвет в цветовой гамме Булгакова приравнен к «золотому» – цветовому обозначению в масонстве, которое «принадлежит достоинству мастеров» (Материалы б.г.: 50). Кроме того, в масонской иероглифике буква «М» обозначала мастера и могла заменяться крестом.

Мотив креста и распятия, возникая в начале романа – в истории Иешуа, – подразумевается во всей линии мастера, проецируясь на судьбу самого писателя. В этом смысле человеческая история у Булгакова оказывается цепью постоянного репродуцирования Голгофы в самых разных вариантах. Так или иначе, но мотив креста, подсвечивая линию мастера, привносит в нее и сопутствующую символику: крестный путь, распятие, смерть, воскресение, выход в вечное бытие. Последнее тоже может рассматриваться в качестве еще одной ступени совершаемого мастером «восхождения» (ср. центральное масонское действо – смерть и воскрешение к новой жизни). Упования на бессмертие на страницах романа находят разрешение в сюжетном завершении линии мастера, обретшего жизнь за пределами земного существования. Булгаков – автор инсценировки «Войны и мира» – безусловно, помнил страницы толстовской эпопеи, связанные с посвящением Пьера в масоны, и рассуждения об одной из добродетелей масона – «любви к смерти», которая «освобож-

дает от бедственной сей жизни в трудах добродетели томившуюся душу, для введения ее в место награды и успокоения». Последнее словосочетание – «награда и успокоение» – помогает увидеть в соответствующих сценах Л. Толстого один из возможных источников важнейшей сюжетной коллизии МиМ.

Тема «смерть–воскресение» обыгрывается в ершалаимском сюжете в высоком ключе (ей соответствует воскрешение Иешуа). Высшее проявление темы в московской части романа связано с мастером, воскресающим для новой жизни в инобытии.

Как ступени иерархической лестницы, отмеченные в узловых сценах МиМ инициационными актами, могут быть представлены и такие важные понятия, как «свет», «покой», «бессмертие». При этом весьма знаменательно, что описание «вечного приюта» имеет «масонский» привкус: мастера ожидает путь нового Фауста, возможного создателя гомункула. Последнее находится в русле исканий масонов, занятых задачами изменения мира при помощи создания искусственного совершенного человеческого существа.

«Степень мастера» подтверждена и самим героем. Напомним в этой связи момент его встречи с Бездомным: «Вы – писатель? – с интересом спросил поэт <...> – Я – мастер, – он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой „М“. Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он – мастер» (5, 134). Ранг мастера подчеркнут и духотворческим деянием: обретением ученика, которому мастер помогает «очиститься от скверны» и выстроить новое здание своей жизни. Этим учеником оказывается Иван Бездомный, метаморфозы которого начинаются с истории на Патриарших прудах и последующих за этим злоключений. После случившегося он выглядит потерявшим рассудок, совершающим дикие, с точки зрения непосвященных, поступки. На деле же начинается пересоздание Ивана.

Экипировка Бездомного во время погони за нечистой силой венчальными свечами и бумажной иконкой, купание в Москве-реке (проецируемое на обряд крещения хотя бы потому, что в ранних редакциях оно происходило около храма Христа Спасителя) символизируют рождение «нового» Ивана. Злоключения Ивана ведут его к осознанию существования иных измерений жизни. Это этапы подготовки к встрече с Учителем и отход от ложного «братства» писателей Дома Грибоедова. Характерно, что в ранних вариантах Булгаков описывал Бездомного как человека, догадывавшегося о том, кто такой Воланд, и без мастера, однако впоследствии эту деталь писатель опустил. Ему нужен был «слепой» герой, видящий только внешние покровы ни и затем осознавший свою слепоту.

Согласно масонскому ритуалу, перед посвящением новичок подвергался изоляции. Уединение становилось последним приготовлением к посвящению. В клинике, где заперт герой, и начинается зарождение нового Ивана, вступающего в диалог со «старым», «прежним» Иваном.

Отношения мастера с Иваном привносят в роман новые оттенки. Круг ассоциаций, связанных с масонством, значительно расширяется за счет сцены первой встречи персонажей – 13-й главы, занимающей важнейшее место в структуре МиМ и побуждающей к внимательному анализу ее мотивов, концентрирующих элементы инициационной обрядности.

Исследователи отмечали, что в этой сцене обыгрывается ситуация учитель – ученик, но указывали в основном на то, что в ряду других философем она восходит к Данте (Иованович 1989).

Первая же деталь встречи дает основание для проекций на ритуал посвящения в ученики (герой появляется со знаком мастера – ключами). Характер диалога и обстановка встречи очерчивают основные контуры акта инициации, в разных традициях связанного с психическими переживаниями. Бездомный, абсолютный «профан» в начале романа, к моменту встречи с мастером находится в необходимом для

инициируемого состоянии «безумства» (буквально – в клинике для душевнобольных), переживает душевный перелом, «раздваивается», обретая ироничного и осуждающего его действия двойника, «нового Ивана», созревает для ученичества. Знаменательна и смена обитания: пошлый мир Дома Грибоедова сменяется уединением в клинике Стравинского – хоть и вынужденным, но располагающим к переосмыслению жизни, осознанию своей слепоты. Путь Ивана Бездомного описан в романе как путь к прозрению. В масонстве ритуальное снятие повязки с глаз посвящаемого подразумевало, что последний прежде находился во мраке неведения. Свет истины должен был открыться ему в ходе посвящения, ибо его целью являлось достижение нового понимания мира. Безбожник Иван, автор антирелигиозной поэмы о Христе, прозревая, начинает испытывать изменивший его жизнь интерес к истории Понтия Пилата и Иешуа.

Ночная беседа мастера с Бездомным благодаря своеобразному «таинству» исповеди самого мастера, особой структуре диалога, жестам и клятве «посвящаемого» (именно в ходе разговора Бездомный осознает чудовищность своей поэзии и обещает начать новую жизнь) схожа с ритуалами, предваряющими посвящение в масонстве.

Согласно масонской доктрине, сокровенные знания передаются из уст в уста, от учителя к ученику. «Мастеру» вменялось в обязанность «открывать силы человека к сообщению с невидимыми духовными существами и с самим Богом» (Семека 1991: 170). Именно мастер и является тем человеком, который помогает Бездомному прояснить суть происходящего, подтвердить существование высших реальностей. Уже в ходе «инициации» посвящаемый чувствует внутренние перемены, и на глазах читателя происходит чудо преображения героя. Историю мастера слушает уже «преображенный», «неузнаваемый», «новый» Иван, и в этом «строительстве» нового Ивана – заслуга мастера.

Таким образом, 13-я глава репродуцирует отношения *мастер – ученик* с дальнейшим утверждением и признанием этих

отношений. Непосредственное звание ученика («ученик» – одно из ключевых масонских слов) получено Бездомным от мастера («Прощай, ученик!» – 5, 363) и скреплено позже *поцелуем* Маргариты, тоже знаком инициационной обрядности во время их последней встречи, в момент мистериального перехода учителя в вечную обитель (ср.: «Новопринятый получает братский поцелуй» – Терлецкий 1911: 103). Новая природа поэта подчеркнута как сменой имени, так и мистическим знанием судьбы соседа из палаты № 118 и его возлюбленной («Сейчас в городе еще скончался один человек. Я даже знаю, кто <...> – это женщина» – 5, 364), а также тем, что именно ему дано увидеть вещий сон о встрече Пилата и Иешуа на лунном пути, т.е. узнать подлинное завершение судьбы прокуратора.

Финальные страницы МиМ нарушают четкие контуры «масонских» проекций, но касается это исключительно линии Бездомного. Установка на возможность разных прочтений текста как смыслообразующий принцип романа явлена здесь во всей своей полноте. С одной стороны, Ивану в вещем сне предстает видение женщины «непомерной красоты», восходящей с мастером по лунному лучу. Это видение поражает своим совпадением с масонскими легендами. С другой стороны, читатель обнаруживает и знаки того, что Иван – ученик, не достигший уровня учителя. Получивший благословение мастера на продолжение романа о Пилате, но лишенный дальнейшего духовного наставничества, Иван Николаевич Понырев ведет себя как человек, которому истина только приоткрылась. Этого достаточно, чтобы выйти из «профанного» мира, но недостаточно для пути в бессмертие. Не потому ли герой, словно очутившись в замкнутом круге, многократно в годовщину памятных ему дней совершает одни и те же действия? По прошествии нескольких лет после событий на Патриарших прудах он, сдержав клятву, не пишет стихов, но читатель вправе сомневаться в том, что он завершит роман: в эпилоге Булгаков лишает его памяти. Герой «знает», что стал «жертвой гипнотизеров» и вылечил-

ся. Однако это ложное знание, ибо в полнолуние он каждый раз вновь «болен», и цикличность этой болезни оставляет его среди персонажей «московского» мира (ср. также его профессорский статус, да еще в области истории в сталинской Москве 1930-х гг.). Подобное разнонаправленное кодирование ситуации оказывается благоприятной почвой для расширения интерпретаций эпилога в целом.

Таким образом, создавая особый социально-психологический образ мастера-художника, альтернативный по отношению к героям ортодоксального искусства 1930-х гг., Булгаков обратился среди прочего и к эзотерической традиции, усложняющей архитектонику романа. Одни и те же компоненты участвуют в генерировании по крайней мере трех картин – магической, алхимической и «масонской». Все события, персонажи, детали романа оказываются при этом в точке взаимопересечения ассоциаций, относящихся ко всем трем пластам. В частности, главный герой романа наделен Булгаковым чертами и мага, и алхимика-духотворца, и Учителя.

Завершая разговор о триумвирате «тайных» наук, можно отметить следующее: обращаясь к магии, вводя алхимические или «масонские» проекции, Булгаков ведет себя двойственно. Как правило, в отношении героев «второстепенного» плана коды выведены на поверхность. Так, в магический (самый открытый, легко читаемый) слой текста погружена вся демонологическая линия романа: похождения персонажей из свиты Князя тьмы откровенно продемонстрированы в тексте и погружены в глобальную стихию игры. Когда же дело касается важнейших для Булгакова героев – мастера и Маргариты, Понтия Пилата, Ивана Бездомного, – эзотерические коды уходят в глубь текста. Они трудно распознаваемы и предполагают читателя, способного улавливать скрытые смыслы, исходя из нескольких рассыпанных по тексту ключей. Следствием игры эксплицитным и имплицитным слоями произведения является и рождение разноликих интерпретаций текста, причем все они обусловлены творческой волей писателя и имеют право на существование.

МОТИВ ГПУ-НКВД В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА

По мере развертывания романа для читателя очевидным становится существование в булгаковской Москве некоей организации, власть которой распространяется на всю столицу. Ее представители, интересующиеся обстоятельствами гибели редактора, появляются на первых же страницах, но сама организация скрыта за эвфемизмом «три учреждения», не указана и ее локализация в Москве. Правда, упоминается «бессонный этаж» большого дома с окнами, «выходящими на залитую асфальтом большую площадь» (5, 322), вызывающую закономерные ассоциации с Лубянской площадью. Так с самого начала в роман вводилась тема «эзотеричности», активности и вездесущности этого учреждения. В дальнейшем его следы обнаруживаются практически во всех сценах вплоть до эпилога. Пронизанность текста сигналами о существовании тайной всесильной организации связана с вездесущностью ее прототипа – ГПУ. Однако, обратившись к теме «чрез-вычайки» не в плане ее апологетики, как это сплошь и рядом происходило в кругу поэтов, писателей и критиков, друживших с чекистами (Маяковский, Бабель, Киршон, Афиноге-нов, Горький и др.) и даже ходивших слушать допросы (как П. Павленко), Булгаков менял и регламент разрешенного, и правила игры, предписанные художнику в тоталитарном государстве. «Обходительно» отказавшийся от навязываемой ему темы «перевоспитания бандитов в трудовых коммунах ОПТУ» (Дневник 1990: 47) и твердо отклонявший аналогичные предложения в течение ряда лет, Булгаков описал систему тайного ведомства в МиМ.

Если в ранних редакциях ГПУ еще фигурирует под своим именем, то в поздних оно изображено уже как тень «без лица и названья», как деперсонализованная, растворенная в обществе властная структура (НКВД, образованный постановлением ЦИК от 10 июня 1934 г., в романе и его редакциях не упоминается). Учреждение предпочитает надевать маску, его название заменено обозначениями «позвонить туда», «им», явиться «куда следует» или умолчаниями. Безымянны

и следователи. Появившиеся было имена (например, «товарищ Курочкин») в окончательной редакции отсутствуют.

Лексика, сопутствующая деятельности «учреждения», чаще всего табуирована или втянута в словесный маскарад, в эвфемистическую игру: слово «арест» подменяется фразой «у меня к вам дело», «на минутку» или «надо расписаться». Попросить «зайти расписаться» может какой-нибудь «корректный милиционер в белых перчатках», который и уводит героя навсегда (5, 75; ср. с обстоятельствами ареста Б. Пильняка, приглашенного «по делу» часа на два, или с арестом Д. Хармса).

Представители тайной канцелярии у Булгакова – люди «неопределимой даже при длительном знакомстве» профессии и характерной, достаточно пространно описываемой внешности. Большая часть приведенных ниже описаний приходится на ранние редакции МиМ, отражая общую склонность к отказу от острополитических акцентов (так, при правке пьесы «Адам и Ева» были выпущены описания сотрудников ГПУ, явившихся арестовывать Ефросимова, а в «Блаженстве» сняты указания на характерные черты тоталитарного государства в картинах «Будущего» – Булгаков 1994: 587, 593–604).

Агенты тайного ведомства появляются, как правило, вдвоем или втроем, ведут себя деловито, отдавая приказы «сквозь зубы» (Булгаков 1992: 170). Они могут быть «в защитных блузах <...> с маленькими браунингами на поясах» (Булгаков 1993: 45); «в форме с темно-малиновыми нашивками», «с туго перетянутыми ремнями талиями, в крагах и с револьверами», «с ромбами на воротнике», в штатском, например, в косоворотке, или в одинаковой одежде, которая в сочетании с одинаковыми прическами, возрастом («молодые люди в стрижке „боксом“» – Булгаков 1993: 46) и фигурами создает впечатление мультипликации. Обычно это обладатели «пронзительных глаз» и «тихого и вежливого голоса». Последнее – черта, отмеченная еще в «Роковых яйцах», где учтивый представитель ГПУ был обладателем «нежнейшего голоса» (2, 71). Манера общения представителей «учрежде-

ния» отличается подчеркнуто дружелюбным тоном, интимностью и ласковостью («Виноват, виноват, скажите точнее, – послышался над ухом Ивана Николаевича тихий и вежливый голос, – скажите, как это, убил?» – 5, 64). В этой связи характерно мнение Р. Роллана о главе репрессивного органа наркоме Генрихе Ягоде: «По виду утонченный, мягкий и изысканный человек» (Роллан 1989: 184).

При всей «непроявленности» ведомство отличается вездесущностью и чрезвычайной осведомленностью (ср. скрытое наличие в «совершенно пустынной аллее» на Патриарших прудах агентов, предоставивших сводки об иностранце). Подобное описание отражает прочно вошедшее в людское сознание представление о таинственном учреждении как всемогущем органе. Каждый готов поверить, что окружен всеслышащими ушами, что любой шаг «там» известен. Поэтому «политическую» версию случившегося с Берлиозом («впал в уклон») в ранней редакции передают «шепотком» (Булгаков 1992: 50). Даже во время полета на шабаш Николай Иванович, услышав фразу Наташи: «Да ну тебя к черту с твоими бумагами!», – «моляще орал»: «Услышит кто-нибудь» (Булгаков 5, 236).

В большинстве случаев о деятельности ГПУ говорится следующим образом: «его быстро разъяснят», «все выяснили», «все расшифровалось», «все это разъяснится, и очень быстро». Однако функция неназываемой организации не ограничивается безобидным разъяснением: она обладает беспрецедентной властью над жизнью людей. Именно с описанием ее действий и связаны в романе мотивы ареста, обыска, ссылки, страха, доносов, заточения.

Положение людей, живущих в описываемом мире, двойственно. Они спаяны страхом, чувствуют себя под неусыпным наблюдением учреждения, которому известны даже их потаенные мысли (в ранней редакции романа существовала сцена с угадыванием Азазелло мыслей Маргариты: «Я ничего не понимаю, – хрипло, удушенно заговорила она, – про листки, это еще можно узнать... но аэроплан... – и страдальчески добавила: – Вы из ГПУ?» – Булгаков 1992: 140). С другой сто-

роны, москвичи сами призывают представителей ведомства на помощь в борьбе с «врагами». Показательны единодушное желание обрести защиту от нечисти в «бронированных камерах» и готовность к участию в делах грозной организации. Одновременно с этим в людях взращена уверенность, что нельзя доверять даже близким, ибо любой может быть связан с тайным ведомством (ср. предположение Маргариты, что «Наташа подкуплена», – 5, 219).

Погруженность человека в подобную атмосферу оборачивалась умением понимать любую ситуацию с полуслова, по мимике или жесту, истолковывать ее в соответствующем идеологическом ключе (опечатывание кабинета как результат ареста: Степа «побледнел»). Среди этих истолкований наиболее привычным было «вредительство» и «шпионаж».

Эпоха породила тысячи осведомителей, исполнявших свой революционный долг. На веку Булгакова произошло и утверждение доблести доносчика: в 1937 г. Сталин распорядился поставить памятник Павлику Морозову. Созданный идеологический миф вобрал в себя противоестественные нормы морали. Мотив добровольного сотрудничества с ГПУ как дела чести и долга нашел отражение и в МиМ. Так, обуреваемый желанием «изобличить злодеев» и с «предвкушением чего-то приятного», «полный энергии» отправляется в ГПУ Варенуха.

Готовность содействовать тайному ведомству проявляется в осознании героями доноса как долга и нормы существования. Еще в пьесе «Кабала святош» Булгаков, задаваясь вопросом: «...видно, королевство-то без доносов существовать не может?», недвусмысленно выражал отношение к доносчикам: «...такая сволочь», «На осину, на осину...» (3, 310–311). В МиМ писатель вернулся к этой теме. Описываемый им мир не терпит диалога. Известным постулатом эпохи становится лозунг: «Кто не с нами, тот против нас». Инакомыслие, чужой стиль жизни, люди «с другой идеей» ощущались как опасные, вызывали желание донести, искоренить. Аналогичной была реакция на поведение самого Булгакова, резко выпадавшее из понятия «свой», сделавшее облик писателя эмб-

лемой внутреннего эмигранта. Осведомители в сводках без устали твердили о презрении Булгакова к советскому строю, о белогвардейском духе его сочинений и поведения.

В МиМ доносы сопровождают жизнь во всех ее проявлениях (даже освободившаяся квартира редактора вызывает волну доносительств), а их авторы описываются как пестрое и неоднородное явление. В ершалаимской линии тема доноса представлена историей Иуды, хотя парадоксальным образом (такова логика булгаковского конструирования темы) о содержании доноса мы узнаем от самого Иешуа, пересказывающего прокуратору свою идею о власти как «насилии над людьми».

Доносчик у Булгакова – фигура массовая и вместе с тем сложная, как, например, Алоизий Могарыч, привлекший мастера эрудицией, умом, пониманием советского «эзотеризма», растолковывающий ему смысл статей, учительствующий и морализирующий, а с другой стороны – ничтожный и способный на подлость. Наряду с мимикрией, к которой прибегает Алоизий, написавший донос на мастера из корыстных побуждений (хотя и использует эффективную форму обвинения – хранение нелегальной литературы; в варианте – написание «контрреволюционного» романа), Булгаковым описана готовность доносить и по идейным соображениям. Так ведут себя и Бездомный, намеревающийся арестовать «консультанта», следуя канону гражданского поведения, и состоящий в сексотах Тимофей Квасцов из дома 302-бис. Особый вид доносительства – литературного – представляют статьи критиков о романе мастера.

Детальнее других изображен случай, когда секретный агент является сотрудником другого государственного учреждения: барон Майгель числится «служащим Зрелищной комиссии в должности ознакомителя иностранцев с достопримечательностями столицы». В вариантах его сотрудничество с тайной полицией обозначается косвенно – через указание на чрезмерную любознательность. В окончательном варианте он прямо назван наушником и шпионом, напросившимся к Воланду «с целью подсмотреть и подслушать» (5, 266).

Еще один тип агента, по всей видимости, обрисован Булгаковым в сцене в Торгсине, где появляется фальшивый иностранец «в сиреневом», бритый до синевы, который вначале по-русски «не понимает», говорит с сильным акцентом, но позже переходит на родной язык, обнаруживая псевдоиностранную природу: «Милицию! Меня бандиты убивают!» (5, 341).

Другой пласт, связанный с этой организацией, – аресты, тюрьмы и стоящая за ними тема насилия над личностью и лишения свободы, как «самого драгоценного дара», которым награжден человек (4, 220). Ей приданы разные формы – от подробных описаний обыска и ареста до прямых называний мест заключения: «Взять бы этого Канта да в Соловки!» В произведениях Булгакова упоминались и другие лагерные зоны: в пьесе «Блаженство» – Кемская область, где в 1930-е гг. находились крупные лагеря и «два канала», на которых побывал Милославский; в пьесе «Зойкина квартира» – Нарым.

В МиМ отражена эпидемия арестов, достигшая апогея в 1930-е гг. и затронувшая ближайшее окружение писателя. И в тексте романа, и в его редакциях с их постоянным возвратом к этой теме отражено отношение к арестам как к страшной норме жизни. Одно за другим следуют многочисленные «исчезновения» персонажей романа – Беломута, члена правления Пятнажко, Варенухи, Поплавского, бухгалтера Ласточкина, Аннушки, аресты вдовы де-Фужере, Анфисы и др.

Возможный арест – повседневность описываемого социума. Прошел через него и сам писатель, арестованный впервые, по всей вероятности, в 1920 г. на Кавказе, а позже, в Москве, с 1926 г. не раз препровождавшийся или вызывавшийся в ОГПУ для допроса. Поводом к обыску в 1926 г. послужили донесения о чтении «Собачьего сердца» в литературном кружке с указанием на ненависть писателя к новому строю и «небрежный грим», скрывающий истинный сюжет контрреволюционной повести (Файман 1995), а также начавшаяся кампания против «сменовеховцев» с последующим закрытием журнала И. Лежнева «Россия» и его высылкой.

Во время обыска 7 мая 1926 г. у Булгакова были изъяты дневники и единственный экземпляр «Собачьего сердца», а известное учреждение в последующие годы пополнилось несколькими десятками агентурных сводок о писателе. Драматическая история отношений Булгакова с ведомством, недреманное око которого он всю жизнь на себе чувствовал, закончилась для него только со смертью. Очень характерно его признание: «Я поднадзорный, у которого нет только конвойных» (Коллективное 1994). Даже в последние дни смертельно больной писатель страшился ареста и конфискации рукописей МиМ – факт, красноречивее всего говорящий о пронизанности его сознания вероятностью такого исхода.

Обыденность ситуации ареста отражена повествователем в одной из редакций МиМ: «Что, скажем, удивительного в том, что 12-го июня в пивной „Новый быт“ на углу Триумфальной и Тверской арестовали гражданина?» (Булгаков 1992: 111). Она перекликается со сценой разговора Азазелло с Маргаритой, когда обращение незнакомого мужчины на улице воспринимается как преддверие ареста.

В разных редакциях романа разбросаны и краткие, и достаточно пространные описания ситуаций ареста, начиная с прибытия «мужчин, одетых в штатское» (5, 332) и заканчивая указаниями на статус арестованного с помощью разнообразных деталей. Как и в реальной жизни, аресту «ритуально» предшествовали статьи-доносы. Преступлением оказывается Слово художника, его убеждения, наиболее опасная для режима форма неповиновения (ср. фразу Пилата, обращенную к Иешуа: «...за тобою записано немного, но записанного достаточно, чтобы тебя повесить» – 5, 24).

Ранние редакции романа дают возможность говорить об исчезновении мастера как об аресте. Об этом свидетельствует его одежда: он был в том же пальто, в котором пропал, но «с оторванными пуговицами», «заросший громадной бородой, в дырявых валенках», «с мутными глазами, вздрагивающий и отшатывающийся от людей», «трясущийся от физического холода» (Булгаков 1993: 108–109); «Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые

высокие сапоги», «лицо заросло рыжеватой щетиной» (Булгаков 1992: 157). При аресте Босого (в ранней редакции) его лишили подтяжек и пояса, и он остался в «спадающих брюках».

Простота процедуры ареста – свидетельство абсолютного пренебрежения личностью. Новая идеология не собиралась заниматься «вегетариански-квакерской болтовней о „святости" человеческой жизни» (Троцкий). Этика насилия во имя будущего рая предусматривала изъятие непослушного винтика и целую систему его изоляции. Хотя в романе нет прямого описания заточения мастера, но суть происходившего с ним с октября по январь, после того как «постучали» в окно, вырисовывается из разных деталей, более откровенных в ранних вариантах.

Знание писателем происходящего за решетками «самой свободной страны» в мире понятно из ряда эпизодов. В изображении клиники Стравинского можно усмотреть (как усмотрел и цензор первой, журнальной публикации, вырезавший из этой сцены детали, свидетельствующие об атмосфере надзора) характерные для учреждений закрытого типа черты. Это шторы-решетки, звуконепроницаемые стены, не спускающие глаз с вновь прибывшего «санитары», коридорная система с палатами-«одиночками» (один раз в ранней редакции названными «камерой» – Булгаков 1992: 107). Перечисленные детали дополняются процедурой «допроса», насильственностью помещения в клинику, предложением изложить все «обвинения и подозрения» против человека с Патриарших прудов, приемами психической и медицинской обработки и раскалывания воли.

Сферы сознания персонажей и автора заметно различаются. Автор не испытывает характерного для персонажей почтения к табуированной организации, не заворожен ее действиями. Деятельность ГПУ часто изображена им остраненно, и эта остраненность граничит с пародией. Так, в описании слежки за квартирой № 50 и агентов, дежурящих в доме, наблюдается эффект мультипликации: «Маргарита заметила томящегося <...> человека в кепке и высоких сапогах,

кого-то, вероятно, поджидавшего. <...> Второго, до удивительности похожего на первого, встретили у шестого подъезда. <...> Третий, точная копия второго, а стало быть, и первого, дежурил на площадке третьего этажа» (5, 241). И ведут они себя абсолютно одинаково («беспокойно дернулся», «беспокойно оглянулся и нахмурился», «беспокойно оглядывался»). За этими зарисовками стоит фиксация механизма превращения людей в функциональный придаток власти, отчетливо прозвучавшая еще в «Зойкиной квартире», где действуют Первый, Второй, Третий и Четвертый Неизвестный, и в пьесе «Адам и Ева», где слежку за героем осуществляют Туллер I и Туллер II.

Порой деятельность ГПУ представлена Булгаковым в откровенно пародийном аспекте. Ироническая ипостась мотива существовала в творчестве писателя еще со времен «Роковых яиц» (ср. эпизод создания специальной ЧК для борьбы с куриной чумой, позже преобразованной в комиссию по возрождению куроводства). В МиМ ирония проявляется с первых же страниц: сводки всех трех неизвестных организаций о происшествии на Патриарших прудах оказались абсолютно разными и ложными, им противопоставляется детальное описание «преступников», данное ироническим повествователем.

Еще очевиднее пародийное начало в сцене неудавшегося ареста иностранца. Глава «Конец квартиры 50» подробно описывает операцию по поимке «шайки преступников», начиная от высадки группы агентов из трех машин и «прозрачной» конспирации участников: одеты в штатское, группа разделилась надвое, проходит к квартире через разные подъезды. Мультиплицирование сыщиков, стерегущих квартиру под маской водопроводчиков, их «маскарад», снаряжение (отмычки, черные маузеры, тонкие шелковые сети, аркан, марлевые маски, ампулы с хлороформом), их сноровка («своевременно подошли с черного хода», «мгновенно рассыпались по комнатам», агент дежурит на противопожарной лестнице) – все превращено в веселый спектакль для свиты Воланда и читателя. Сцена подсвечена элементами гротеска

и буффонады. Хорошо подготовленная операция заканчивается полным посрамлением ГПУ под издевательские реплики кота, его демагогические речи о неприкосновенности и прощании с жизнью, а также «бешеную», но безрезультатную пальбу.

Почти любой элемент ершалаимского сюжета обладает неизменно более возвышенным, а иногда и трагическим звучанием, нежели его отражение в сюжете московском, где он наделяется чертами фарсового двойника. Это хорошо заметно при сравнении тайной службы Афрания, отличающейся мастерством и безошибочностью действий, с московским ведомством, наделенным чертами суетливости, избыточной численностью и нелепостью действий, несмотря на прекрасную экипировку автомобилями и даже авиацией.

Параллелизм ершалаимского и московского миров позволяет Булгакову ввести довольно детальное описание одного из приемов работы всесильного ведомства. Речь идет о виртуозно выстроенной сцене разговора римского наместника с главой ершалаимской «тайной полиции», в ходе которого Пилат иносказательно отдал приказ об убийстве Иуды и до мельчайших деталей проинструктировал исполнителя. Двуслойному языку беседы героев соответствует двойная роль ее участников: Пилат выступает одновременно как прокуратор, пекущийся о благе подчиненных, и в подтексте – как режиссер спектакля с убийством Иуды; Афраний соответственно – как начальник службы, призванной беречь покой и безопасность граждан, и как исполнитель задуманного.

Аналогична сцена доклада Афрания о выполнении им поручения, построенная как осторожная и тонкая игра в доклад о «неудаче», насыщенный ложными репликами, а на деле о безукоризненном выполнении тайного поручения. Сцена строится на игре разными нюансами первого разговора, причем блестящая исполнительность Афрания отнесена именно к «невысказанному» прямо поручению. Эзотерический характер беседы подчеркнут следованием особым «правилам игры» с отработанной системой иносказания, ложными акцентами на том, что является периферийным для разго-

вора, особой мимикой, жестами, модуляциями голоса. Отнесенный к ершалаимскому сюжету, этот эпизод не только не теряет актуальности для московской части романа, но и усиливает ее звучание.

Прямая аналогия между ведомством Афрания в Ершалаиме и сталинскими секретными службами несомненна. Булгаков недвусмысленно дает понять, что эти службы непосредственно связаны с властью, а не действуют самолично. Служба Афрания «упускает» Иуду, следуя тайному согласованному с Пилатом плану, а в действительности «убирает» его. Близкая по смыслу ситуация есть и в пьесе «Александр Пушкин», где реплика Николая I: «Он дурно кончит. Теперь я это вижу», – оказывается знаком необязательности проявления служебного рвения для предотвращения дуэли и уловлена тонким собеседником царя (Рабинянц 1991). О том, что сцены в III отделении связывались в сознании слушателей с современностью, свидетельствовала Е.С. Булгакова: во время чтения «температура в комнате заметно понизилась, многие замерли» (3, 682). Соответствующий эпизод «закатного» романа, безусловно, воспринимался аналогично.

Интерес к персонам, осуществляющим власть на высших ее этажах, – характерная черта Булгакова, о которой свидетельствуют сохранившиеся дневники писателя и многочисленные скрытые и явные отсылки в его творчестве. Вполне вероятно, что существовавшая в ранней редакции пространная (пять страниц текста) сцена заседания синедриона, председателем которого значился Иосиф Каифа, содержала слишком узнаваемые черты реальных фигур современной писателю Москвы и была уничтожена им по этой причине (Булгаков 1992: 508–509).

В МиМ нет имен, табуировано и имя Сталина, одного из несомненных адресатов позднего булгаковского творчества (имплицитно он угадывается в облике Воланда, да и в тосте Понтия Пилата – «за тебя, Кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!»). Слово *Кремль* и упоминания Радека остались на страницах черновиков, а руководители и режиссеры операций – анонимны.

«Одно из московских учреждений», занятое следствием по делу Воланда, денно и нощно пытается раскрыть преступление. Подробно описываются профессиональные действия тайной полиции, но эти описания лишь подчеркивают полную несостоятельность организации. Резюмирующая ироническая оценка повествователя подтверждает псевдорезультат ее работы: «Еще и еще раз нужно отдать справедливость следствию. Все было сделано не только для того, чтобы поймать преступников, но и для того, чтобы объяснить все то, что они натворили. И все это было объяснено, и объяснения эти нельзя не признать и толковыми и неопровержимыми» (5, 375). Дискредитация секретного ведомства усилена приведенными в эпилоге сведениями о задержании девятерых Коровиных, четырех Коровкиных и двоих Караваевых, граждан Вольпера и Вольмана, невинного Ветчинкевича, двух десятков черных котов и т.д. и саркастическим замечанием о «большом брожении умов» по поводу происходящего.

Любопытна еще одна деталь: властная структура своей анонимностью и вездесущностью, таинственностью, тотальным всеведением, от которого не может укрыться ни один человек, способностью проникновения в любые места, появлением в полдень или полночь и пр. уподоблена инфернальной силе с ее сверхъестественными возможностями. «Дьяволизирование» всего советского, отмеченное в свое время врагом Булгакова, критиком И. Нусиновым (3, 624), затронуло в МиМ и «святая святых»: небезызвестная организация как одно из самых страшных проявлений эпохи стала одной из примет булгаковской Москвы. Однако ее всемогущество при всей ее «материальной» осязаемости оказывается иллюзорным: истинная эзотерия бытия торжествует над мнимой эзотерией, созданной человеком. В подавляющем большинстве случаев при обращении к пронизывающему весь текст мотиву ГПУ-НКВД Булгаков избегает конспиративности речи, приемов эзопова языка. Обо всем говорится открыто, но сведения поступают «малыми дозами», они отрывочны, распылены на отдельные нюансы, тонущие в общем потоке

игровой стихии романа, и нуждаются, подобно элементам мозаики, в сведении их воедино.

Однако в романе обнаруживаются и скрытые вкрапления этой темы в ткань повествования. Образец тонкой и опасной игры имплицитного и эксплицитного можно обнаружить в сцене бала сатаны, где в числе гостей последними оказываются двое «новичков», появление которых – «неожиданность» для Коровьева. Он, представлявший Маргарите всех гостей бала, уклончиво говорит, что не знает имени человека, которому Азазелло нашептал, как избавиться от потенциального разоблачителя, и имени «исполнительного его подчиненного», обрызгавшего стены кабинета ядом. Эти гости замыкают ряд отравителей из других эпох, что подтверждает их причастность к сегодняшнему дню романа, ибо бал – ежегодное «мероприятие» Воланда. Их появление на балу среди лиц, «объем власти которых в свое время, да и теперь еще, был велик, очень велик» (Булгаков 1993: 191), может быть оценено как еще одна прозрачная отсылка к современности и намек на принадлежность «новичков» к органам власти. Исследователи называют скрытые имена: глава НКВД Г. Ягода и его секретарь П. Буланов, обвиненные во время процесса «правотроцкистского центра» в марте 1938 г. и приговоренные к расстрелу (впервые на это указала Мария Ламперини в сообщении на Международном симпозиуме в Италии в 1984 г. – см.: Нинов 1997). «Правый уклон» (ср. ироническое «левый загиб») упоминался в ранней редакции МиМ, где он был навеян ситуацией травли писателя в 1920-е гг. Во второй половине 1930-х гг. он был связан с именами Бухарина и Рыкова.

Обращение к теме «странной» смерти после известной истории с «Повестью непогашенной луны» Пильняка о хирургическом убийстве Фрунзе, а тем паче к более «свежей» теме отравителей было чрезвычайно опасным. Последовавший в 1930-е гг. ряд смертей выстраивался в наталкивающую на размышления цепочку: в 1934 г. – смерть предшественника Ягоды – Менжинского, в 1935 г. – Куйбышева и при неясных обстоятельствах (выпил вина и поел раков) – Анри Бар-

бюса, автора только что вышедшей книги «Сталин». Затем – странная смерть сына Горького и чуть позже самого Горького и санитаров, отведавших с ним засахаренных фруктов (конфет). Февралем 1938 г. датирована внезапная смерть начальника иностранного отдела НКВД А. Слуцкого, которого «заставили» выпить цианистый калий в кабинете заместителя Н.И. Ежова Фриновского, а в марте в попытках отравления самого Ежова уже обвинялись Ягода и его секретарь. «Медицинские» убийства, затронувшие кремлевских врачей, будоражили Москву, и, конечно, были известны Булгакову.

В одной из редакций романа приведен портрет одного из «новичков»: «очень мрачный человек с маленькими, коротко постриженными под носом усиками и тяжелыми глазами». Именно он «велел секретарю обрызгать стены кабинета того, кто внушал ему опасения» (Булгаков 1993: 208–209). В этом варианте имя отравителя «знал» Абадонна, но оно тоже не было названо, однако характерные усики, приметная черта облика Ягоды, делали сцену излишне прозрачной, и в окончательном тексте Булгаков опустил эту деталь.

Необычайным, особенно в атмосфере 1930-х гг., было само погружение столь опасной темы, как ГПУ-НКВД, в откровенно игровую и даже балаганную стихию. За этим стояло, по всей вероятности, стремление изжить в себе реальный страх перед всесильной структурой, опутавшей своей липкой паутиной все сферы жизни и представляющей для нее самой реальную угрозу. Поколение прошло через «пустыню страха» (Л.Я. Гинзбург). Парализующей атмосферы страха не избежал и Булгаков. Зафиксированы многие свидетельства тех состояний страха, и прежде всего страха ходить одному по улицам (хармсовская ситуация «из дома вышел человек <...> и с той поры исчез» была обыденностью) и боязни смерти, которые время от времени охватывали писателя, принуждая обращаться к психиатрам и даже гипнотизерам. Он осознавал, что страх – важнейшая примета тоталитарного режима, подразумевающая вынужденность жизни в не приемлемых для личности условиях. Перенос игровой стихии на источник страха симптоматичен. Это, безусловно, ответ

на страх и стресс, порождаемые чудовищной атмосферой 1930-х гг. Причем ответ смеховой, карнавальный, построенный на разрушении стереотипа тотальной обреченности и зависимости, защита от объекта смеха и вместе с тем – способ не «плыть вниз по течению спин» (М. Цветаева), преодолеть «привитую психологию заключенного» и сказать правду об обществе. Особое звучание роману Булгакова и было придано описанием эпохи в балаганно-игровом ключе, сочетавшемся с высокой мистериальной нотой ершалаимского сюжета и темой распятия мастера в московской части, и шире – темой апокалипсической эпохи.

Опутанность Москвы паутиной властных организаций, скрывшихся за «эзотерическими» названиями, за которыми сквозит все то же ГПУ, свидетельствует о «сатанинской» природе нового государства, где герою духовного плана, не обладающему «трижды выдержанной идеологической кровью» (Мандельштам), уготованы тюрьма, клиника Стравинского и соответствующий «диагноз». В одном из вариантов романа звучат откровенные опасения мастера: «Я кончу жизнь в сумасшедшем доме или тюрьме» (Булгаков 1993: 176). Спасением от реальности в МиМ оказывается предание себя в руки инфернальных сил и, наконец, тотальный «уход» – выход за пределы земной фантасмагории.

III

КОММЕНТАРИЙ

«Мастер и Маргарита» –

название романа было впервые зафиксировано в записи жены писателя, Елены Сергеевны Булгаковой, 23 октября 1937 г. (Дневник 1990: 172). В первоначальных редакциях фигурировали заглавия «Черный маг», «Копыто инженера», «Консультант с копытом», «Великий канцлер», «Сатана», «Черный богослов», «Подкова иностранца» и др., неоспоримо свидетельствующие о том, что акцент ставился на дьяво-лиаде, похождениях дьявола и его свиты в Москве. На это косвенно указывает и первоначальный подзаголовок – «фантастический роман». Однако в ходе работы замысел претерпел глобальные трансформации, и исходное балансирование между сатирическим (в духе «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова) и фантастическим завершилось изменением общей авторской стратегии и смысловых перспектив романа. Последнее отразилось на смене заглавия произведения, которое в окончательном варианте вывело на первый план двух персонажей – Маргариту и ее безымянного возлюбленного, отсутствовавших на стадии замысла произведения и появившихся у Булгакова впервые в 1931 г.

...так кто ж ты, наконец?
– Я – часть той силы, что вечно
хочет зла и вечно совершает благо.
Гете. «Фауст»

Эпиграф, который взят из первой части «Фауста» Гете, относится к роману МиМ в целом. В оригинале текст выглядит так:

Faust: Wer bist du denn?
Mephistopheles: Ein Teil von jener Kraft,
Die stets das Bose will
Und stets das Gute schafft.

Известные переводы фрагмента, использованного в качестве эпиграфа, не соответствуют тексту, приведенному Булгаковым (к 1916 г. насчитывалось 19 переложений «Фауста» на русский язык, среди них выделялись переводы А. Фета, В. Брюсова и Н. Холодковского).

Перевод В. Брюсова: «Итак, ну кто же ты?
Часть силы я,
Что хочет зла всегда,
всегда добро творя».

Перевод Н. Холодковского: «Так кто же ты?
Частица силы я,
Желавшей вечно зла,
творившей лишь благое».

В библиотеке Булгакова была книга – И.В. Гете. Фауст: Трагедия / в пер. А.Л. Соколовского: Ч. 1–2. СПб., Тип. Бр. Пантелеевых, 1902 (Кончаковский 1997: 30), в которой текст цитаты выглядел следующим образом:

«...Который ты из них?
Я частица той силы, которая постоянно
стремится делать зло,
а совершает только благо».

Не исключено, что писатель сделал перевод сам, причем дважды, так как эпиграф, знакомый читателю по окончательному тексту, представляет собой переделку более раннего варианта:

«...итак, кто же ты?
Я часть той силы, что всегда
Желает зла и всегда творит добро».
Гете. «Фауст»
(562-9-2-1; в тетради, начатой 29 мая 1938 г).

По всей видимости, эпиграф возник во время перепечатки рукописи О. Бокшанской летом 1938 г. После авторской правки по машинописной копии (562-10-2-1) он и получил известный ныне вид. Затем в той же машинописи, при обычной для Булгакова правке красным карандашом, эпиграф был зачеркнут. Его появлению могло способствовать возобновление в Большом театре «Фауста», одной из самых любимых опер Булгакова, о чем писатель, работавший в это время в Большом, мог знать задолго до премьеры. В дневнике Е.С. Булгаковой зафиксировано его присутствие на репетиции (запись от 8 сентября 1938 г.) и на премьере (запись от 15 октября 1938 г.).

Эпиграф из Гете – прямая отсылка к философской проблематике известного текста мировой культуры. К «Фаусту» восходит и образ одного из главных героев романа – Воланда (у Гете – Мефистофеля) как силы зла, творящей добро. Мефистофель своими ухищрениями и кознями подталкивает Фауста к преодолению земных соблазнов и постижению сокровенных смыслов бытия. Булгаковский Воланд лишен традиционного облика Князя тьмы, жаждущего зла, и осуществляет как акты возмездия за «конкретное» зло, так и акты воздаяния, творя, таким образом, отсутствующий в земном бытии нравственный закон.

Тема, заявленная эпиграфом, экспонируется в тексте МиМ прежде всего через мотивную структуру московского сюжета.

Добродетельная сторона деяний Воланда побудила исследователей говорить о дуализме Булгакова, о «манихейском привкусе» и гностических корнях его романа (Круговой 1979, Mikulasek 1989, Бэлза 1991, Weeks 1984 и др.), в котором дьявольские силы едва ли не равновелики Божьим.

По свидетельству С. Ермолинского, Булгаков считал МиМ своим «Фаустом», поэтому неудивительно, что эпиграфом коннотации булгаковского романа с творением Гете не исчерпываются. В одной из ранних редакций главный персонаж назывался поэтом и Фаустом, а сюжетная основа вторила теме доктора, заключившего договор с дьяволом, развивая и гетевский мотив постижения героем истины. Однако еще до появления «врага рода человеческого» герой окончательного варианта романа, в отличие от Фауста с его дерзновенными мечтами, уже отказался и от своего имени, и от своего творения. Страстному и дотошному вниканию героя Гете в разные сферы человеческого знания, его необыкновенной учености соположено «угадывание» сути вещей и тайн бытия булгаковским героем. Роман Булгакова отличает и необыкновенная спаянность фаустианского слоя романа с новозаветной мифологией.

Из совпадений с «Фаустом» следует отметить время действия: история Иешуа приурочена к Пасхе, при принципиальном для Булгакова параллелизме событий московский сюжет так же, как ершалаимский, развивается в предпасхальную неделю (ср. завязку «Фауста» – намерение Фауста принять яд, раздавшийся колокольный звон, пасхальные песнопения ангелов и последующее появление Мефистофеля). К Гете могут быть возведены и имя главной героини романа – Маргарита, – и указание на то, что в своей неземной ипостаси мастер может стать «новым» Фаустом, и т.д.

Любопытно, что, как обычно у Булгакова, эпиграф пародийно обыгран в тексте: «Да *кто же* он, *наконец,* такой? – в возбуждении потрясая кулаками, спросил Иван» (5, 132). Об осознанности этой игры говорит тот факт, что в более ранних редакциях вопрос Бездомного был сформулирован без проекции на обращение Фауста к Мефистофелю. Так, в пятой редакции (весна 1937 г.) читаем: «Кто же он такой? – со страхом и любопытством спросил Иван» (Булгаков 1993: 99). Но и эпиграф поначалу имел несколько иной облик. Изменения в него были внесены 24 июня 1938 г.

Глава 1. НИКОГДА НЕ РАЗГОВАРИВАЙТЕ С НЕИЗВЕСТНЫМИ

Никогда не разговаривайте с неизвестными – название главы отражает негласный этикет поведения человека сталинской эпохи, которая вознесла на невиданную высоту шпиономанию, представление о пронизанности жизни всякого рода вредителями, врагами народа, белогвардейцами, бывшими дворянами, аристократами и т.д., а ныне – классовыми врагами, препятствующими построению советского «рая». В своей речи на Объединенном пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) в январе 1933 г. Сталин предупреждал, что «бывшие» рассеяны по стране и им остается только «пакостить и вредить». Общение с ними было опасным по своим последствиям и преследовалось советской «тайной полицией». Иностранец тоже относился к породе неизвестных и чужих, с которыми не следовало разговаривать. Повелительный тон фразы подразумевает определенный жизненный опыт повествователя и содержит предупреждение. Дальнейшее же повествование превращает эту фразу в пророческую.

Название первой главы – своеобразная заповедь, отнюдь не единственная в МиМ. По тексту романа рассеяны аналогичные заповеди-изречения с характерными императивами-предписаниями, в которых сформулированы основные жизненные устои нормального человека в нормальном мире. По своей сути они близки новозаветным заповедям, несмотря на то, что некоторые из них произносит Воланд (последнее послужило причиной нападок на роман критиков, воспринимавших образ Иешуа как искажение фигуры Иисуса Христа).

Сопоставляя эти заповеди с творческой судьбой Булгакова, можно легко убедиться, что все они были выстраданы и он не раз следовал им в своей жизни. Эти правила-обращения появляются в романе в следующем порядке (в скобках указан их «автор», тот, кому принадлежит высказывание): Никогда не разговаривайте с неизвестными! (название 1-й главы; слова или автора, или повествователя московской сюжетной линии); Правду говорить легко и приятно (Иешуа);

Никогда и ничего не бойтесь! (Коровьев); Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас (Воланд); Рукописи не горят (Воланд); Трусость самый страшный порок (Иешуа); Тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит; Все будет правильно, на этом построен мир (Воланд).

Аналогичные «заветы», отражающие ментальные установки автора, встречаются и в других произведениях писателя, например, *«не совершайте, дети мои, преступлений»* («Жизнь господина де Мольера») и пр.

в час жаркого весеннего заката –

несмотря на разночтения, указание на небывало жаркий закат сохраняют почти все варианты романа. Ввиду дальнейших событий жара становится признаком присутствия дьявола, владыки ада. В некоторых религиях жара и зной – создание злого духа. С другой стороны, жара в Москве, как и жара в Ершалаиме, явление знаковое, предвестие катастрофы, а в московском сюжете – одна из первых деталей мотива московского апокалипсиса. Указание на неопределенный час «заката» выполняет и роль своеобразного «зачина». Он вводит в пространство, где временные привязки либо отсутствуют (в МиМ, несмотря на россыпи цифр и чисел, нет ни одной даты), либо оказываются мнимыми, не соотносимыми с конкретным годом или датой. В этом плане интересно наблюдение о «бергсонианском» подходе к проблеме времени у Булгакова: историческая хронологическая канва не имеет значения, важны внутренние границы между событиями и использование таких индикаторов времени, как солнцестояние, восход, полная луна и пр. (Sharatt 1984).

Патриаршие пруды –

место в центре Москвы, недалеко от Большой Садовой улицы (после 1932 г. называлось Пионерскими прудами). В старину его прозвали Козьим болотом из-за заболоченной низины (болото – одно из традиционных мест обитания нечис-

той силы), а в XVII в. здесь располагалась слобода патриарха Филарета. В данном случае в булгаковской топонимике, как и в романе в целом, сополагаются «дьявольский» и «божественный» планы (Лесскис – 5, 631).

В начале 1920-х гг. Булгаков жил неподалеку, на Садовой улице, 10, и часто бывал у своих друзей, обитавших у Патриарших прудов (Крешковы – Мал. Бронная, 32-24; Коморские – Мал. Козихинский пер., 12-12; рядом находилась и квартира приятеля Булгакова – Ю. Слезкина; сюда, к таинственному старику, водил писатель будущую жену, Е. Шиловскую, в начале их знакомства).

Знаменательно, что в романе писатель использует преимущественно старые, ныне восстановленные названия московских улиц и площадей, переименованные после революции 1917 г.

приличную шляпу пирожком –

в послереволюционной России одежда имела знаковый характер и идеологический смысл, определяла место человека в общественной иерархии, кодируя принадлежность к какой-либо социальной группе. Наличие шляпы (предмет внешнего облика старой интеллигенции) интерпретировалось как принадлежность «чужому» миру («иностранец», «классовый враг», «интеллигент»). Один из персонажей булгаковской пьесы «Адам и Ева», Ефросимов, утверждал: «Война <...> будет потому, что в трамвае мне каждый день говорят: «Ишь, шляпу надел!» (3, 333).

По улицам Москвы у Булгакова плывут «реки кепок» (5, 228), словно ориентированные на «главную» кепку страны – излюбленный головной убор Ленина (который, кстати, за границей ходил в шляпе). Но в начале 1930-х гг. становится заметен и советский истеблишмент. Формирование новой элиты зафиксировано иностранными корреспондентами. По наблюдению французского журналиста Родэ-Сэна (1934), люди в Москве все еще отвратительно одеты, «ботинки – редкость», но «некоторые прохожие резко отличаются от общей массы своим видом. Они гораздо лучше одеты и все без ис-

ключения носят портфели. Это – чиновники, властители советского общества» (цит. по: Андреевский 1998: 6). Ботинки, портфель, шляпа – приметы советской касты (ср. наблюдение Шарика в повести «Собачье сердце»: «ошейник все равно что портфель» – 2, 149). В булгаковском романе, московский сюжет которого инкрустирован характерными деталями жизни российского общества 1920–1930-х гг., нашло отражение это новое расслоение общества, начавшееся на рубеже десятилетий: шляпу носит ответственный работник, редактор солидного журнала Берлиоз. Ложный иностранец в Торгсине тоже оказывается в «новешенькой шляпе, не измятой и без подтеков на ленте, в сиреневом пальто и лайковых перчатках» (5, 338). Немыслимый цвет в темно-серой толпе столицы 1930-х гг. (ср. отрывок из письма В. Типота Л.Я. Гинзбург: «Встретил я его <Брика> на днях в чрезвычайно заграничном, бесконечно синем пальто...» – цит. по: Михайлов 1993: 517).

в клетчатой кепке <...> и черных тапочках –

в отличие от Берлиоза, популярный пролетарский поэт Иван Бездомный являет собой образчик полной вписанности в «классовую» норму – «вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке <...> и черных тапочках» (5, 7). Аналогичная портретная зарисовка встречается в «Записках покойника»: «кепка на буйных кудрях» (4, 471). В кепку поначалу вырядился и новоиспеченный Полиграф Полиграфович в «Собачьем сердце». Тапочки, кепка – предметы гардероба со знаковым содержанием. В одной из редакций романа появляется образ «толпы кепок»: «рвалась к даме толпа кепок и дико хохотала» – 562-6-6-297). Репортер парижской газеты даже в 1936 г. отмечал: «В толпе многие в тапках» (Андреевский 1998: 6). Знаковый характер головного убора отразился даже в песнях эпохи, проникнутых энтузиазмом, бодростью, уверенностью в будущем (ср. популярную «антибуржуазную» песенку «Серая кепка и красный платок», а также шутку А. Блока, осознающего кепку как чужеродный для себя элемент одежды /1920/: «Как надену кепку и войду в трамвай, сразу хочу толкаться» – Блоковский 1964: 494).

Берлиоз –

фамилия Берлиоз возникла в самом начале работы над замыслом, в ходе которой многократно менялись имена, отчества и фамилии персонажей московской линии, фигурирующие в ранних редакциях. Его имя и отчество в разных редакциях варьируется: Михаил Яковлевич, Михаил Максимович, Антон Антонович (видимо, вслед за «Ревизором»), Григорий Александрович, Вадим/Владимир/Антон Миронович, Борис Петрович, Александр Александрович, Марк Антонович (пародийное от Марка Антония – ок. 83–30 гг. до н.э.). Использование имени римского полководца, покончившего жизнь самоубийством, – один из примеров, демонстрирующих способ работы Булгакова над романом: рассеянные по тексту детали, реалии выбранных исторических периодов поддерживают семантическое поле соответствующих пластов романа – античного, пушкинского, иудейского и т.д.

Первоначальная фамилия *Берлиоз* менялась на Мирцев, Крицкий, Цыганский, Чайковский, Поплавский. В окончательном варианте Булгаков сделал его своим тезкой Михаилом (создав, возможно, невольно, «скрытый» каламбур: имя архистратига, призванного сражаться с сатаной, присвоено в романе воинствующему атеисту – наблюдение Ф. Балонова). Была восстановлена и фамилия Берлиоз, очевидно, из-за культурно-исторических ассоциаций, связанных с этой композиторской фамилией, как нельзя более отвечающей замыслу «романа о Дьяволе». В итоге получилось игровое сочетание Михаил Александрович Берлиоз, в котором не только имя персонажа совпадает с именем автора, но совпадают и инициалы – МАБ (известно, что так – «мой милый МАБ» – называла Булгакова жена Е. Замятина).

В московской линии МиМ немало персонажей названы так, как если бы Булгаков задумал подчеркнуть свою роль их создателя. В обозначении мастер, которое заменило имя главному герою, и в имени главной героини первые две буквы составляют инициалы автора; те же инициалы скрыты в имени и отчестве дяди Берлиоза, Максимилиана Андреевича Поплавского, который к тому же поселен автором в род-

ном ему Киеве. Антропоним Иван Бездомный позаимствован из гудковской поры жизни писателя – таков был псевдоним одного из рабкоров газеты «Гудок», обработкой писем которого занимался Булгаков. Аннушка-Чума была названа по имени соседки в доме на Большой Садовой и т.д..

«Композиторская» фамилия Берлиоза становится частью музыкального кода, поддерживающей фаустианские аллюзии романа. Я. Полонский называл Гектора Берлиоза (1803– 1869), французского композитора и дирижера, «музыкальным Мефистофелем» (Каганская, Бар-Селла 1984: 13). Он был автором «Фантастической симфонии» (имеющей подзаголовок «Эпизод из жизни художника»; 1830), четвертая и пятая часть которой носили названия «Шествие на казнь» и «Сон в ночь шабаша ведьм», т.е., как и роман Булгакова, включали образы Христа и сатаны. Среди других произведений Берлиоза стоит упомянуть 8 сцен из «Фауста» (1829), «Осуждение Фауста» (1846) и ораторию «Детство Христа» (1854). Использованная Берлиозом легенда имеет ряд сюжетных перекличек с МиМ: героиня-ведьма, черная месса, дьявольский бал, всепоглощающая любовь, правда, у композитора – губительная и обманывающая, и пр. (см.: Магомедо-ва 1985). В «Фантастической симфонии» герою, как и булга-ковскому Берлиозу, отсекают голову. Именно произведения по мотивам Гете дали толчок творческой энергии композитора. В своих мемуарах он писал: «Непосредственно следом за сценами из Фауста, все еще находясь под впечатлением Ге-те, я написал „Фантастическую симфонию“». Как и некоторые другие музыканты, упомянутые в романе, Берлиоз был связан с Россией: концертировал там в 1847 и 1867–1868 гг.

редактор толстого художественного журнала и председатель правления... –

из-за портретного сходства – невысокий рост, лысина, громадные очки в роговой оправе, поучающий тон – прототипом Берлиоза, председателя МАССОЛИТа, а в ранних вариантах романа еще и главного редактора журнала «Богоборец», считали главу РАПП (Российской ассоциации пролетарских

писателей) и главного редактора журнала «На посту» («На литературном посту») Леопольда Леонидовича Авербаха (1903–1937). Исследователями отмечена возможная музыкальная антропонимическая игра: Авербах – Берлиоз. Варианты романа, в которых обнаруживаются разночтения во внешности персонажа (например, «темноволос» – «черноволос»; «лысина» и т.п.), позволили называть в качестве его прототипа и других партийных деятелей от литературы. Среди них главный редактор журнала «Красная Новь», впоследствии советский дипломат Ф.Ф. Раскольников; редактор театральных журналов В. Блюм; глава Народного комиссариата просвещения А.В. Луначарский. Так, в ранней редакции Берлиоз «в пенсне, лысоват», гладко выбрит, одет в гимнастерку, защитные штаны и сапоги. Эти детали обеспечивают визуальное сходство с обликом Луначарского, носившего полувоенный френч, атрибут партноменклатуры, и сапоги; созвучными имени первого наркома просвещения были и первоначально обыгрываемые имена Антон и отчество Антонович. Могли быть прототипами и писатели Демьян Бедный (солидный, добротно сколоченный человек, похожий на военного в генеральском чине) и Михаил Кольцов.

Булгаков с иронией изображает эрудицию Берлиоза, да и мастер говорит о нем с некоторой снисходительностью: «...тот, сколько я о нем слышал, все-таки хоть что-то читал» (5, 133). Эрудиция атеиста, довольствующегося только доводами разума, противопоставлена творчеству мастера, вдохновенному «угадыванию», проникновению в тайны бытия, в мировую мистерию.

В архиве Булгакова хранятся три т.н. Списка врагов, составленных самим писателем и его женой (см. Булгаков 1989: 120–121). Все указанные исследователями прототипы Берлиоза, кроме Демьяна Бедного, входят хотя бы в один из этих списков.

Берлиоз в романной структуре – антагонист мастера и, в итоге, самого Булгакова. Спор Берлиоза с иностранным профессором в экспозиции романа по ряду религиозно-философских вопросов выливается, в сущности, в ершалаим-

ский сюжет и является его продолжением после исчезновения Берлиоза из сюжетной канвы произведения.

В первой тетради *Черновиков романа*, представляющих собой, как известно, обрывки рукописи, смысл которых может быть интерпретирован лишь с определенной степенью гипотетичности, после рассказа о гибели Берлиоза и погоне Иванушки за неизвестным шло замечание: «На бульварном к<ольце был/будет> воздвигнут пам<ятник>» (562-6-1-61). Следуя логике повествования, наиболее вероятно, что имелся в виду памятник погибшему Берлиозу. Видимо, сама мысль об увековечении памяти такой ничтожной личности вызывала у Булгакова столь резкое неприятие, что он отказался и от памятника Берлиозу, и от включенного в ранние редакции монумента поэту Житомирскому, помещенного им было перед Домом Грибоедова.

МАССОЛИТ –

вымышленная писательская организация. Булгаковская аббревиатура могла бы обозначать, например, **М**осковскую **АССО**циацию **ЛИТ**ераторов или **МАССО**вую **ЛИТ**ературу. Такие аббревиатуры были вполне в духе времени – например, РАПП или ФОСП (Федерация объединений советских писателей).

От редакции к редакции Булгаков модифицирует аббревиатуры, иногда расшифровывая их, иногда оставляя это занятие читателю. В разных вариантах 3-й редакции эта организация именовалась Вседрупис (Всеобщее дружество писателей; 562-6-4-5 об.), Миолит (562-7-2), Всемирное объединение писателей (Всемиопис; 562-6-5), в 4-й – Всемирное объединение литераторов и т.д. Многослойные и неудобоваримые аббревиатуры, заполонившие послереволюционную жизнь, воспринимались Булгаковым как искажение языка. В «Записках на манжетах» он саркастически описал реакцию на сокращение Дювлам – первую увиденную по приезде в Москву аббревиатуру (двадцатилетний юбилей Владимира Маяковского). Во всех случаях рассматриваемая аббревиатура представляет собой знак некой советской организации закрытого, «эзотерического» типа.

Союз писателей, по свидетельству Ахматовой, Булгаков называл «Союзом профессиональных убийц» (Чуковская 1997: 394), последнее соотносится с отношением в МиМ московских литераторов к мастеру.

Иван Бездомный (Понырев) –

в качестве псевдонима Булгаков дает одному из основных персонажей МиМ свой собственный псевдоним времен работы в газете «Гудок» (2, 710). Поиски имени героя были, как обычно у Булгакова в последнем романе, довольно долгими. Он пробовал варианты фамилий и псевдонимов: Антоша Безродный, Иванушка Попов, Иван Николаевич Попов, Иванушка Безродный, «Иван Покинутый (известный всему СССР поэт)» (562-6-4-7 об.); Иван Петрович Тешкин, «заслуживший громадную славу под псевдонимом Беспризорный» (562-6-4-15); «Понырев, Палашов, Пушкарев» (562-9-1-2 об.); Палашов – «Безбрежный» (562-10-2-2). Направление поисков понятно: герой – молодой поэт 1920-х гг., имеющий пролетарское происхождение. Обычно, по примеру Горького, такие поэты выбирали себе значимые псевдонимы, призванные продемонстрировать их принадлежность к угнетаемому классу или, наоборот, причастность к прекрасному новому миру. Можно вспомнить в этой связи известных поэтов: Демьяна Бедного, Михаила Голодного, Михаила Ясного и т.п.

В начале романа Иван Бездомный – пролетарский поэт, автор написанной по заказу Берлиоза атеистической поэмы. Его литературный прообраз – поэт-авангардист Иван Русаков из первого романа писателя «Белая гвардия» – в финале произведения кается в написании богохульных стихов.

Образ Ивана Бездомного исследователи возводили к Демьяну Бедному (автору известного сатирического пародийного «Нового завета без изъяна евангелиста Демьяна» – 1925); к крестьянскому поэту Ивану Приблудному, Александру Безыменскому, Ивану Старцеву (Чудакова 1988: 124–125) и Александру Жарову.

Засилье антирелигиозных произведений отвечало ментальным установкам нового строя и приветствовалось влас-

тью (см., например, поэму «Иисус-душегуб» И. Березарка, которая «...всерьез обсуждалась в стенах Ростовского университета при участии не только профессоров, но даже и представителей духовенства» – Березарк 1972: 91). Не случайно Иван Бездомный в романе Булгакова знаменит, а его фотография помещена в «Литературной газете».

Описание антирелигиозной поэмы Ивана Бездомного в критическом пассаже Берлиоза напоминает отзыв марксистской критики о книге Анри Барбюса «Иисус» (1926): «Ему показалась соблазнительной мысль освободить фигуру Христа от всякого церковного налета, очеловечить ее, показать плебейские черты первоначального христианства. Конечно, реабилитация Христа, из каких бы мотивов она ни исходила, не дело революционного писателя, и Барбюс допустил в этом случае очевидную ошибку» (Литературная 1930: 345).

В 1960-е гг. на фоне появления работ о Булгакове как писателе, травимом инородцами, «вненациональными элементами, гнездившимися в РАППе» или ЛЕФе, производились и попытки «национального» истолкования романа: Иван Бездомный объявлялся истинным и главным героем произведения (П. Палиевский), а автор МиМ – чуть ли не идеологом новой волны «почвенничества» (см. об этом Михаил 1991: 40–44).

...странность этого страшного майского вечера –

словосочетание «страшный майский» – первая в МиМ семантическая отсылка к творчеству любимейшего писателя Булгакова – Н.В. Гоголя (ср. «Майская ночь, или Утопленница» и «Страшная месть», «Страшная рука», «Страшный кабан»), причем это не только отсылка к гоголевскому тексту, но и «заявка» на последующие необычные события, которые не заставили себя ждать.

Время действия московской сюжетной линии вызывает споры среди исследователей, которые берутся иногда точно указать год описанных событий, исходя из того, что они происходят на Страстной неделе в мае и в полнолуние. Назывались 1926, 1929, 1932 и 1937 гг. Однако так же как Булгаков не

придерживается с абсолютной точностью московской топографии, так и в романе, над которым он работал в течение 12 лет, время едва ли может быть привязано к конкретному году. Значимо другое: установка на синхронизацию событий московского и ершалаимского мира, не подкрепляемая конкретными датами.

Исследователями отмечено, что во многих произведениях Булгакова действие приурочено к религиозным праздникам – Пасхе или Рождеству. В начале «Белой гвардии» наступает «белый мохнатый декабрь» (1, 179), и во всем чувствуется «отсвет Рождества» (1, 182). С 23 на 24 декабря профессор Преображенский делает операцию, превращая собаку в человека. В «Записках покойника» первая глава начинается фразой «Гроза омыла Москву 29 апреля» (4, 402), весной 1929 г. воскресает Москва в повести «Роковые яйца». Действие последнего булгаковского романа безусловно привязано к Пасхе, хотя в ранних редакциях встречается вариант середины июня, по времени тяготеющий к народному празднику Ивана Купалы.

Как финал пасхальной мистерии, в которой «художник-демиург разрушил проклятие прощением» (Е. Миллиор), рассматривается сцена отпущения Пилата в 32-й главе. Следует отметить в этой связи одну особенность композиции романа: всякий раз формула конца (а их в романе четыре) в подтексте завершается воскресением Иешуа – как если бы реализовывался принцип, сформулированный им самим в воображаемом разговоре с Пилатом: «Мы теперь будем всегда вместе <...> Раз один – то, значит, тут же и другой! Помянут меня – сейчас же помянут и тебя!» (5, 310).

не оказалось ни одного человека –

повествователь фиксирует как будто бытовой аспект происходящего. Автор же вводит мотив замкнутого сакрального пространства. В МиМ есть несколько таких «магических» пространств: опустевшая «вдруг» аллея на Патриарших, где завязывается сюжет, подвальчик мастера, палата в клинике Стравинского (ср. опоясывающий здание балкон из небью-

щегося стекла), Варьете, где магический круг представлен буквально кругом (ареной). В них и происходят наиболее существенные, с точки зрения замысла, события.

будочка с надписью «Пиво и воды» –

отмечена связь этой «бытовой» сценки с аналогичным фрагментом у Ильфа и Петрова (Каганская, Бар-Селла 1984: 167). Объединяющая сцены деталь – запах «парикмахерской» (в «Великом канцлере» «фруктовая пахла одеколоном и конфетами» – Булгаков 1992: 26) – в обоих случаях предвосхищает появление специфического персонажа. Аналогичное переплетение мотивов встречается и в повести Ю. Слезкина «Козел в огороде» (Смирнов 1991).

Нарзану нету, – ответила женщина в будочке и почему-то обиделась –

с одной стороны, совершенно очевидно, что перед нами зарисовка московской жизни, одна из ее обычных уличных сценок. С другой – избранный автором способ описания подчеркивает явственно негативную оценку московского быта, проявляющуюся уже на уровне лексики. Отсутствие в жару прохладного «нарзану» оказывается интродукцией к важнейшей для Булгакова теме полного отсутствия в Москве даже предпосылок к нормальной жизни. В контексте произведения негативная оценка обретает абсолютный характер, что выражено самыми разными приемами или даже вполне открыто (как в намеренно разговорно-просторечной фразе Воланда: «...что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!» (5, 45). В черновых вариантах она имела более откровенный характер: отсутствие в Москве «всего» было подчеркнуто «оксюморонным» списком: «Что же это у вас ничего нету! Христа нету, дьявола нету, папирос нету, Понтия Пилата, таксомотора нету...» (Булгаков 1992: 35). Указания на социальную напряженность, а позже и на зловещие признаки тоталитаризма и сопутствующих ему явлений даны Булгаковым в разных ключах – от гротескного до иронического.

Ну, давайте, давайте, давайте <...> абрикосовая дала... –

один из многих каламбуров МиМ (например: «Говорит поэт Бездомный из сумасшедшего дома» – 5, 70). В ходе повествования жонглирование словом окрашивает многие сцены, иногда принимая форму балагурства (в поведении героев демонологического плана). По воспоминаниям многих современников, Булгаков, язвительный и остроумный человек, великолепно владел этой формой острословия: его речь была насыщена анекдотами, меткими словами, парадоксами и каламбурами.

Малая Бронная –

улица в центре Москвы, соединяющая Большую Садовую и Тверской бульвар. На Малой Бронной попадает под трамвай Берлиоз. Мемуаристы и архивы соответствующих транспортных учреждений, впрочем, утверждают, что трамвай по Малой Бронной никогда не ходил (Паршин 1991: 103). В таком случае – это вымысел Булгакова, сознательно расположившего место нелепой гибели редактора в непосредственной близости от Патриарших прудов, где появляется нечистая сила. Косвенное свидетельство вымышленности эпизода есть в шестой редакции романа, где, прежде чем написать, что трамвай поворачивает «с Ермолаевского на Бронную» (562-7-7-50 об.), Булгаков вначале вместо Ермолаевского вставил Садовую, что говорит о его безразличии к фактическому положению дел. Впрочем, есть и противоположная точка зрения: при эксперименте мастерской Росреставрации удалось обнаружить описанную в романе трамвайную линию, разрыв в ограде, где находился турникет, и участок пути, где трамвай мог «взвыть и наддать» (Мягков 1993: 100).

Это подтверждает и мемуарист: «...там уж рукой подать до Патриарших прудов. Была там в мое время и скамейка на дорожке вдоль ограды из железного прута, и внешняя ограда с калиткой, выходившей прямо на трамвайные рельсы, где Аннушка пролила масло и зарезало трамваем булгаковского Берлиоза» (Ярхо 2003: 9).

Кисловодск –

курортный город на Северном Кавказе, где находились правительственные санатории, место отдыха советской элиты. Писатели приобретали путевки через Литературный фонд СССР (основан в 1934 г.).

...антирелигиозную поэму –

в ранних редакциях Берлиоз выступал в роли заказчика, очерчивающего основные положения будущей поэмы. В каноническом тексте социальный заказ уже выполнен Бездомным, поэма написана. В незавершенной рукописи романа поэма была объемом в триста строк, к ней художник уже нарисовал иллюстрацию, на которой «Христос был изображен во фраке с моноклем в глазу и с револьвером в руках» (562-7-4-9).

В 1920–1930-е гг. в литературе были, естественно, свои «классики» атеистической поэзии. Так, например, прославился своими антирелигиозными опусами Д. Бедный, автор сатирических стихов, фельетонов, басен, приурочивший ряд своих произведений к церковным праздникам, перед которыми, как правило, нарастала волна атеистических публикаций и массовых антирелигиозных мероприятий. В 1922–1923 гг. в стране было проведено *«Комсомольское* Рождество» с карикатурами на Христа и Богоматерь, а в пасхальную ночь 1925 г. – антирелигиозная детская «коммунистическая Пасха». Она представляла собой балет с хором и оркестром, в конце которого малые игумены и чернецы садились в ладью под названием «VIII Коммунистическая Пасха» и плыли вперед (см. Флакер 1996: 313). На комсомольских Красных Пасхах ставились инсценировки суда над Папой Римским с вынесением ему смертного приговора. Существовали также «красные крестины» и антирелигиозные карнавалы и шествия под песни на слова Д. Бедного и В. Киршона (с 1926 г. один из руководителей РАПП и Всесоюзного объединения ассоциации пролетарских писателей – ВОАПП). В июне 1929 г. в Москве прошел второй Всесоюзный съезд безбожников, а 5 мая 1932 г. особым декретом пятая пятилетка была объявлена «безбожной».

В апреле–мае 1925 г. в «Правде» Д. Бедный напечатал свой «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна». Черты самозваного «евангелиста» явственно сквозят в ранних описаниях Берлиоза, а его произведение было изъято во время обыска у Булгакова, негативное отношение которого к автору и воинственному атеизму хорошо известно. В дневниковых записях Булгакова зафиксировано его потрясение от чтения подшивки этого журнала за 1923 г.: «Когда я бегло проглядел <...> номера „Безбожника“, был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее: <...> Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника <...> Этому преступлению нет цены» (Булгаков 1990: 42–43). У издания был большой для своего времени тираж 70 тысяч, который полностью расходился, в 1934 г. тираж достиг 100 тысяч, и журнал получали даже на Соловках (в одном из номеров «Безбожника» был помещен кощунственный портрет Демьяна Бедного, изображавший его в нимбе святого с пятиконечной звездой на груди). Сатирик Булгаков не мог пройти мимо факта существования подобного журнала: в пьесе «Адам и Ева» один из персонажей, приспособленец, бездарный литератор Пончик-Непобеда, в минуту, когда он считает себя единственным уцелевшим в Ленинграде после газовой атаки, обращается к Богу, существование которого совсем недавно отрицал, и просит простить его за сотрудничество в «Безбожнике»: «Прости, дорогой Господи! Перед людьми я мог бы отпереться, так как подписывался псевдонимом, но тебе не совру – это был именно я! Я сотрудничал в „Безбожнике“ по легкомыслию. Скажу тебе одному, Господи, что я верующий человек до мозга костей и ненавижу коммунизм» (3, 351).

совершенно живой Иисус –

значимая деталь; возможность духовной эволюции была заложена в Иване изначально, только поэтому он мог, несмотря на учительство Берлиоза, в атеистической поэме создать «совершенно живого», «некогда существовавшего Иисуса».

Любопытно и другое: в контексте эпохи это словосочетание могло восприниматься как параллель идеологическому клише «вечно живой Ильич».

Филон Александрийский –

(ок. 25 г. до н.э. – 50 г. н.э.) – иудейско-эллинистический философ, стремившийся соединить иудаистское мировоззрение с греческой философской мыслью и египетскими магическими представлениями. Разработал аллегорический метод толкования Библии. В библиотеке М. Булгакова была книга Филона Александрийского «О жизни созерцательной» (Киев, 1908). Его имя сохранилось в подготовительных материалах к МиМ: «Филон (30-е годы Р.Х. – 60 г. по Р.Х. упоминает Христа)» (562-8-1-22).

Иосиф Флавий –

древнееврейский историк (37–100 гг. н.э.), автор знаменитой «Иудейской войны», а также книг «Иудейские древности» и «О древности иудейского народа» – трудов по истории еврейского народа от библейских времен до разрушения второго Храма. Во время войны, которая велась против владычества Рима, Флавий сдался римлянам в плен и стал спутником императора Веспасиана, заработав проклятия соотечественников.

«Иудейская война» была написана с проримских позиций, самоотверженная борьба иудеев против римлян оценивалась как «мятеж», тем не менее в своей книге и в других писаниях Флавий стремился поднять престиж своего народа в глазах мира, знакомя с историей и традициями Палестины.

Ранних нехристианских источников, касающихся личности Иисуса Христа, почти не существует. Его упоминание у Флавия считалось более поздней вставкой (современная Булгакову пресса указывала, в частности, что в «Иудейской войне» упоминаний Христа не было – Румянцев 1929: 35). В «Иудейских древностях», вопреки указанию Берлиоза, есть краткое сообщение об Иисусе Христе как о «мудром че-

ловеке», творившем чудеса (Флавий 1900а: 300). Именно это издание было в библиотеке Булгакова: И. Флавий. Иудейские древности. Т. 1–2. СПб.: типолит. А.Е. Ландау, 1900.

Ф. Фаррар, автор книги «Жизнь Иисуса», являющейся достоверным источником МиМ, называл Флавия вероотступником, который «всячески избегал указаний на события, которые имели хоть самое отдаленное отношение к жизни Христа». Фаррар писал, в частности: «Единственное место, в котором он делает намек на Христа, искажено – если не подложно совсем, и едва ли кто будет сомневаться в том, что молчание его по вопросу о христианстве было столь же преднамеренно, как и бесчестно» (Фаррар 1893: 25). Действительно, долгое время бытовало мнение, что фарисей Флавий не мог признать Иисуса Мессией.

Во введенном в оборот новом, более раннем списке «Иудейских древностей» «недостоверный» фрагмент читается вполне достоверно: «Считают, что он был Мессия». В опубликованной в 1971 г. на арабском языке средневековой рукописи приведены цитаты из Флавия, где историк говорит о Христе, явившемся на третий день после распятия и считавшемся Мессией, о котором возвещали пророки (Свенцицкая 1987: 63–64).

...в главе 44-й <...> тацитовых «Анналов» –

«Анналы» – книга Корнелия Тацита, римского историка (ок. 55 – после 117 г. н.э.). В библиотеке Булгакова было французское издание его труда (Tacite. Ouevres complntes. T.l. Annales. Paris, 1858. См.: Кончаковский 1997: 116). В архиве сохранилась также выписка латинского текста из 15-й книги гл. 44-й «Анналов»: «Auctor nomiais Ejus Christos, Tiberio imperante per procuratore Pontium Pilatum supplicio affectus erat...» (562-8-1-9). Точный текст Тацита: «Прозвание это <христиане> идет от Христа, который в правление Тиберия был предан смертной казни прокуратором Понтием Пилатом». Основываясь на этом фрагменте, отец А. Мень писал: «Даже сто лет спустя римский историк Тацит посвятил ему только одну короткую фразу: «Христос в царствование Тиберия был казнен прокуратором Понтием Пилатом». Сегодня

ученые склонны считать, что упоминание Христа в «Анналах» является позднейшей вставкой, так как Тацит, весьма точный в административной терминологии, не назвал бы префекта Иудеи Пилата прокуратором (Каждан 1966). Появление имени Христа в труде Тацита объясняется либо тем, что он почерпнул сведения о Христе и Пилате из христианской проповеди, звучавшей в его время в Риме, либо указание на Христа, казненного при Понтии Пилате, введено в текст позднейшими переписчиками-христианами.

...египетского Озириса –

Озирис в древнеегипетской мифологии – погибающее и воскресающее божество, «благостный сын Неба и Земли», супруг Изиды. В основе его почитания лежало обожествление ежегодно умирающих и оживающих сил природы. По преданиям, Озирис был убит братом, злым богом Сетом, а позже воскрешен сыном Гором и Изидой. Постепенно Озирис стал главной фигурой заупокойного культа, считался повелителем царства мертвых, покровителем и судией его обитателей. Введение этого образа в роман связано с постепенным развертыванием мифологемы, ориентированной на финал трагических мифов об умирающих и воскресающих богах, известных по мифологиям разных стран, и проецируется на судьбу Иешуа и мастера.

При многочисленных отсылках и совпадениях с элементами иных религий, линия мастера ориентирована прежде всего на христианский миф и в этом смысле вписывает роман в традиционный для русской культуры ряд произведений, акцентирующих моменты распятия. Претерпевший муки мастер, как и полагается в трагическом мифе, воскресает и обретает бессмертие. Введение мифологических имен подготавливает почву для мистериального слоя романа.

финикийский бог Фаммуз (Таммуз) –

древневосточный бог плодородия. Символизирует умирание и воскрешение природы и подключается к важной для Булга-

кова мифологеме о погибающих и воскресающих божествах (кроме Озириса и Фаммуза – Мардук, Аттис, Дионис).

Мардук –

главное божество вавилонского пантеона, бог флоры и во ды, покровитель Вавилона.

Вицлипуцли –

верховное божество ацтеков Уицилопочтли (колибри-левша), олицетворяющее солнце и небо, которому приносились человеческие жертвы. В некоторых мифах выступает как воин, побеждающий силы ночи. В средневековых немецких легендах о докторе Фаусте Вицлипуцли – дух ада. В ранних редакциях МиМ в список богов был включен также пророк Иезекииль. Приведенные имена, кроме прочего, – знаки неординарной учености Берлиоза, столь поражающей неофита Иванушку, но в дальнейшем оказавшейся мертвой книжностью.

и соткался из этого воздуха... –

обилие автоцитат – одна из примет поэтики Булгакова. Отчасти она может быть объяснена невозможностью публиковать свои произведения после 1927 г., отчасти – некоторыми тематическими повторами, которые воскрешали в творческой памяти Булгакова уже использованные слова и обороты из его предшествующих произведений. С учетом этого обстоятельства была даже предпринята попытка реконструировать тексты двух первых редакций романа по сохранившимся в архиве писателя двум тетрадям, где большинство листов оборвано автором. Так, в описании московской жизни в МиМ использованы имена, детали, реалии, восходящие к фельетонам 1920-х гг. и к дневниковым записям. Комментируемое словосочетание впервые появилось у Булгакова в очерке «Столица в блокноте» (опубликован в газете «Накануне» в декабре 1922 – феврале 1923 г.) в описании милицио-

нера: «...за спиной молодого человека <...> из воздуха соткался милиционер. Положительно, это было гофманское нечто» (2, 262). Аналогичный образ встречается в «Белой гвардии» («Откуда же взялась эта страшная армия? Соткалась из морозного тумана....» – 1, 320) и в «Дьяволиаде» («черная крылатка соткалась из воздуха» – 2, 39).

...описание этого человека... –

черты облика незнакомца, разумеется, пародийны. В одной из ранних редакций романа его внешность восстанавливалась в главе «Приметы», которая представляла собой выдержки из следственного дела, заведенного на пришельца рабоче-крестьянской милицией. Оттуда перешло в канонический текст замечание «особых примет у человека не было» (5, 10) с рассчитанным комическим эффектом, ибо тут же говорилось о его золотых и платиновых коронках, хромоте и громадном росте. Комизм усилен «правдивым» описанием незнакомца, которое исходит от повествователя – городского обывателя и сплетника.

Однако в перечислении деталей внешности человека, подошедшего к главным героям, есть несомненные приметы дьявола. Трость с набалдашником в виде головы пуделя (в облике пуделя в «Фаусте» Гете появляется перед главным героем Мефистофель); хромота (по преданиям, сопровождающая дьявола, падшего ангела, с тех пор как он низвергнулся с небес; от копыт дьявола происходят и варианты названий романа в ранних редакциях); кривой рот, разного цвета глаза, разной высоты брови (асимметричность, присущая по преданиям и суевериям нечистой силе; позже, в клинике, она послужит одним из признаков, по которому мастер легко опознает собеседника Берлиоза и Бездомного на Патриарших прудах).

«Дьявольская» тема была актуализирована в современной Булгакову литературе прежде всего культурой символизма с ее интересом к оккультным наукам, «потусторонности», демонологии. Речь идет не об отдельных авторах или эпизодах, но об обязательной топике символизма. Так, в 1906 г.

журнал «Золотое Руно» объявил конкурс произведений на тему «Дьявол» (в жанре рассказа первая премия была присуждена А. Ремизову и М. Кузмину). В 1913 г. был издан сборник «Сатанизм», в 1904 г. вышла в свет книга М.А. Орлова «История сношений человека с дьяволом», ставшая, как следует из материалов к роману, одним из его источников. Эта тема развивалась и в произведениях массовой литературы, например, в «сатанинских» романах Е. Шабельской и В. Крыжановской-Рочестер (о некоторых совпадениях МиМ с литературой этого рода см.: Золотоносов 1991а и 1991в).

Советская литература также не обошлась без изображения дьявола. В романе И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» дьявол появляется в подзаголовке первой главы – «Черт и голландская трубка» – и тут же дезавуирует собственное существование: «Выше висков ясно выступали под кудрями крутые рожки, а пальто тщетно старалось прикрыть острый, приподнятый воинственно хвост. <...> тихо, глядя мне в глаза, он промолвил: „Я знаю, за кого вы меня принимаете. Но его нет“» (Эренбург 1923: 13). Исследователями (R. Pittman) отмечено, что первый отрывок из романа Эренбурга был опубликован в том же номере журнала «Рупор» (1922, № 4), что и фельетон Булгакова «Спиритический сеанс». Эренбург создал подчеркнуто амбивалентного героя: ученики именуют его Учителем, в главе «Смерть Учителя» его последние поступки оцениваются как «крестный путь», а многие поучения едва ли не текстуально совпадают с проповедями Христа.

Исследователи (М. Чудакова) склонны увязывать с «иностранным» «дьявольский» контекст произведений многих современников Булгакова: Ю. Савича («Иностранец из 17-го №»), А. Соболя («Обломки»), А. Грина («Фанданго»), А. Чаянова («Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей»), Э. Миндлина (альманах «Возрождение» с началом его романа «Возвращение доктора Фауста» сохранился в архиве Булгакова – Соколов 1996: 290; в РГАЛИ / ф . 2552, 2, 1–4/; сохранилось также его «Сновидение Фауста»). Однако оттенок тайны, потусторонности, появление пусть даже фантас-

тического, но чего-то удивительного, яркого свидетельствует, что этот мотив в советской литературе далек от непременной «иностранной» темы.

Образ булгаковского сатаны нетрадиционен и в ином плане: он – покровитель истинного художника. Этот дьявол любит ироническую игру и обладает (как и его свита) несомненными приметами жонглеров, артистов цирка, шутов и «несерьезной» нечисти, к которой исследователи предъявляют много претензий – именно в силу ее несхожести с традиционной, «классической» нечистой силой.

золотые и платиновые коронки –

эта черта внешности незнакомца позволяет причислить к называемым исследователями прототипам Воланда (Мефистофель, Сталин, американский посол Буллит и др.) Вл. Маяковского, вставная челюсть которого была, по утверждению В. Шкловского, ревниво охраняемой тайной ЛЕФа. «Позолоченный рот» – «портретная черта Маяковского, постоянный мотив эпиграмм на него» (Петровский 1987: 33). В сочетании с некоторыми другими, даже архетипическими чертами героя (огромный рост, «тяжкий, мрачный бас», трость) «золотые и платиновые коронки», позволяют утверждать, что в поисках прототипов Булгаков не миновал и писательский круг.

Маяковский многими современниками воспринимался как человек, играющий в дьявольские игры (характерно игровое поведение А. Ахматовой, которая, по утверждению мемуариста, встречая поэта в кафе «Бродячая собака», «делала под полой манто втайне крестное знамение и шептала в ужасе: „Аминь, аминь, рассыпься!“» – Карпов 1991: 272). Так что, изображая поэта в облике Воланда, Булгаков мог рассчитывать на понимание и улыбку.

Отношения двух писателей были сложными, известны нападки Маяковского на пьесу «Дни Турбиных» и в стихах, и в беседах; в пьесе «Клоп» (1927) он упомянул имя Булгакова в словаре забытых слов, которым пользуются люди будущего. В то же время Булгаков испытывал загадочный интерес к Маяковскому, был потрясен самоубийством поэта и пытался по-

нять его причины. В бумагах Булгакова хранятся наброски стихотворения, по утверждению М. Чудаковой, писавшегося на смерть Маяковского. В этом наброске наряду с отсылкой к предсмертному стихотворению поэта («Почему твоя лодка брошена/ Раньше времени на причал?») есть и строки, возвращающие к комментируемой фразе: «И ударит газом/ В позолоченный рот» (Чудакова 1976: 95).

Правый глаз черный, левый почему-то зеленый –

МиМ аккумулирует детали, образы, ситуации, разбросанные по другим булгаковским произведениям или даже по тексту одного из них. Так, по роману «Белая гвардия» рассеяны детали портретных зарисовок и даже реалии, предвосхищающие облик сатаны в МиМ: разноцветные глаза Мышлаевского («Правый в зеленых искорках, как уральский самоцвет, а левый темный...» – 1, 356); демоническая внешность Шервинского и демоническая сущность Шполянского; золотые и платиновые коронки гетмана Скоропадского (1, 269) и ему же принадлежащий золотой портсигар, напоминающий о портсигаре Воланда. Подобный повтор не является пародией – это именно способ общения со своим читателем, в результате которого создается «комфорт взаимопонимания» (Вулис 1990: 119).

Отсутствие одного глаза или наличие разных по цвету глаз – один из традиционных признаков инфернального начала. У Воланда «палитра» зрения колеблется в пределах от черного до зеленого вплоть до резкой дифференциации правого («с золотой искрой на дне») и левого (пустой и черный) глаза (5, 246). «Треснувшее» пенсне Коровьева («одного стекла вовсе не было» – 5, 49) также создает асимметрию и эффект разноглазия, как, впрочем, и косоглазие Маргариты, ставшей ведьмой.

Иностранец –

Неприязнь к иностранному, чужому сопровождает нестабильные общества на протяжении всей истории человечества. Ксенофобия, то и дело вспыхивавшая в разные столетия

европейской истории, всякий раз обнаруживала комплекс неполноценности, компенсируемый агрессивностью по отношению к представителям другого народа. Рецидивы такого отношения к иностранному, не только оправдываемые официальной идеологией, но и культивируемые ею, нашли отражение в булгаковском романе.

В раннем варианте Бездомный в сцене на Патриарших прудах агрессивен, ибо «...вообще почему-то неприязненно относился к иностранцам» (562-7-4-15). «Иностранец» был одним из многочисленных врагов советской страны, порожденных мифологией сталинской эпохи. В сознание людей целенаправленно внедрялся один из мифов новой мифологии, восходящий к архаическим представлениям о «врагах», – миф о советской стране как сакральном пространстве, где во вражеском окружении строится идеальное общество, «рай», противопоставленный «аду» заграничного пространства с его представителями – носителями вредоносного начала. Не случайно вредитель у Булгакова чаще всего подчеркнуто иностранного происхождения (ср. совмещение «иностранного» и инфернального в фигуре Воланда) или бывший «свой» (белогвардеец, эмигрант), оказавшийся за границей. В сталинскую эпоху сложилась традиция представлять обвиняемых на политических процессах агентами иностранных разведок. Нельзя не вспомнить и знаменитую высылку в 1922 г. русской философской и художественной элиты, имеющую ярко выраженную окраску изгнания из «рая». Чучело иностранца, представителя империализма, стало укоренившейся сатирической частью советских парадов. Одну из формул привычного отношения к иностранцам у советского обывателя формулирует в романе Коровьев: «Приедет... и или нашпионит, как последний сукин сын, или же капризами замучает» (5, 96). Все это объясняет реакцию булгаковских литераторов на иностранного профессора, намерение Бездомного арестовать «консультанта» и тем самым последовать канону гражданского поведения.

Современники писателя в 1930-е гг. не решались приглашать иностранца к себе, а порой и обнаруживать знакомство

с ним (ср. реплику Бунши в «Иване Васильевиче»: «Я ни за какие деньги с иностранцем не стану разговаривать» – 3, 454).

Обыграв эти «архетипические» мотивы мифологии «чужого», «враждебного», несущего зло, Булгаков, как всегда, деформирует канон: в его романе именно пришелец извне, «иностранный профессор» оказывается приверженцем нравственных ценностей автора и защитником мастера.

нет <...> **религии <...> в которой, как правило, непорочная дева не произвела бы на свет бога –**

в ранних редакциях это рассуждение пополнялось именами Изиды, Будды, рожденного непорочной девой, Афины Паллады, упоминанием индийского божества (возможно, богини Шакти). Устами Берлиоза говорит атеист, использующий чуть ли не цитаты из подшивки журнала «Безбожник» за 1926 г., где есть обширный материал о непорочных девах в истории мировых религий с выводом: «Одним словом, миф о девственной божьей матери мы встречаем почти у всех народов» (Безбожник, 1926. № 21–22. С. 12).

трость с набалдашником в виде головы пуделя –

фаустианская деталь: Мефистофель впервые является Фаусту в виде черного пуделя, «выходца бездны».

финикийский Адонис –

финикийское «господь», «Владыка». В древнефиникийской мифологии бог плодородия, связан с умиранием и возрождением природы. Его культ в Греции и Риме начал распространяться с V в. до н.э.

фригийский Аттис –

умирающее и воскресающее божество, во фригийской мифологии бог плодородия (Фригия – древняя страна в Малой Азии), связан с культом великой матери богов Кибелы, почитавшейся в Малой Азии, Греции, в Римской империи. Аттис

соответствует финикийскому Адонису и вавилонскому Таммузу.

персидский Митра –

от авестийского «договор», в древних восточных религиях – бог солнца. Одно из главных индо-иранских божеств, бог согласия, договора между людьми, покровитель доброжелательности.

Иисуса не было на свете? –

интерес к личности Христа, судя по воспоминаниям сестры Булгакова, был присущ ему с юношеских лет, принимал разнообразные формы и находил отражение в творчестве.

В 1920-е гг. вопрос о существовании Христа широко дискутировался. Так, осенью 1927 г. он стал предметом нашумевшего диспута между А. Луначарским и митрополитом Александром Введенским. Поводом к нему послужило признание писателем-коммунистом А. Барбюсом исторического существования Христа. В библиотеке Булгакова сохранилась стенограмма выступлений: «Личность Христа в современной науке и литературе (об «Иисусе» А. Барбюса): Стенограмма диспута А.В. Луначарского с митрополитом Ал. Введенским» (М., 1928). Была в библиотеке писателя и книга Барбюса «Иисус против Христа» (М.–Л., 1928). Луначарский на диспуте вел себя совсем как Берлиоз в сцене беседы с Иваном Бездомным (еще один аргумент в пользу версии о наркоме просвещения как прототипе Берлиоза). М. Чудакова высказала предположение, что предисловие М. Рейснера к книге Барбюса во многом определило характер разговора литераторов на Патриарших прудах.

в нашей стране атеизм никого не удивляет... –

к началу XX в. церковь насчитывала 83 млн. верующих, т.е. 63 процента населения (Каннингем 1990: 13). К моменту написания Булгаковым приведенной фразы Советская Россия уже провела «церковную революцию». 26 февраля 1922 г. по-

явился Декрет об изъятии церковных ценностей в пользу голодающих, сопровождавшийся травлей священнослужителей, арестами патриарха, митрополитов, архиереев и соответствующими процессами (Московский и Петроградский церковные процессы в апреле–июле 1922 г. с расстрелами, с возбуждением уголовного дела в отношении патриарха Тихона и его арестом). Затем последовало уничтожение сообществ теософов, спиритов, мистиков, религиозных объединений разного толка. Уничтожение религии стало едва ли не целью новой идеологии. В Москве из 675 существовавших до революции церквей в 1926 г. осталось уже 287, до лета 1923 г. в России было закрыто 572 храма.

Складывавшаяся ситуация уничтожения многовековой культуры затрагивала и Булгакова, сына профессора Киевской духовной академии. Хотя, исходя из речей Берлиоза, кажется, что в каждом московском окне «можно увидеть по атеисту» (человеку, у которого разрушена вера во все запредельное, «трансцендентное» и в качестве предмета веры оказались разные «научные теории» – ими нашпигован начетчик Берлиоз), на страницах романа выстраивается особая, отнюдь не атеистическая модель мира, имеющая прямое отношение к области «трансцендентного». Выстраивание этой модели побуждает Булгакова обращаться к специфическим традициям европейской духовности, привлекая в качестве строительного материала самые разные элементы религиозно-мистической культуры (христианство, восточная мифология, манихейство, гностицизм, герметика).

...большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге –

отделение церкви от государства и ее вытеснение из привычных бытовых сфер (акты рождения, смерти, бракосочетаний и пр.) вкупе с принятием разнообразных мер по усилению антирелигиозной пропаганды свидетельствовали об атеистической направленности новой государственности, ослабляли влияние церкви на население страны и, разумеется, меняли его ментальность. И все же в 1937–1938 гг. НКВД

фиксирует резкое увеличение участвующих в богослужениях и религиозных праздниках. Данные переписи населения 1937 г. засвидетельствовали, что почти две трети взрослого населения заявили о приверженности к религии (Лебина 1999: 142).

...как же быть с доказательствами бытия Божия, коих, как известно, существует ровно пять... –

иностранный профессор как будто имеет в виду пять известных «доказательств» бытия Бога (космологическое, телеологическое, онтологическое, нравственное и историческое). Они перечислены в статье П. Васильева «Бог» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, одного из достоверных источников романа (в статье о Канте приведено четыре доказательства).

Нравственное доказательство бытия Бога, выведенное «беспокойным стариком» (5, 13) на основании существования морального закона внутри человека, Воланд называет шестым («соорудил собственное шестое доказательство»). Это неточность или шутка дьявола, ибо, будучи всезнающим, он должен был бы знать, что философы и богословы на протяжении многих веков создавали самые разные доказательства бытия Божия и что Кант свел их к трем: онтологическому, космологическому и телеологическому, показав при этом их полную несостоятельность (см. Кант 1964: 511–551). Он считал идею Бога недоказуемой в области чистого разума и поэтому в своей «Критике чистого разума» (1781) отверг все доказательства. После смерти Канта ему было приписано создание нравственного доказательства бытия Бога, которого на деле не было. Кант видел в признании существования Бога лишь «полезную идею», помогающую осознавать «наши обязанности» как «божественные заповеди» (Кант 1908: 161).

Историки философии отмечают «странную идиосинкразию» к кантовской философии в России, где немецкий мыслитель воспринимался едва ли не как «черт» и «лжесудия» (Н. Федоров), «лукавый философ» (П. Флоренский), создатель «духовных казарм» (Н. Бердяев), и где постоянно пред-

принимались попытки преодоления его философии (ср. также кантианский мотив в «Петербурге» А. Белого). В этом смысле Булгаков, трудно сказать, умышленно или нет, оказывается в ряду тех, кто как будто далек от пиетета по отношению к философу. Разговор о пяти доказательствах бытия Божьего и о Канте – создателе нового доказательства – оказывается у писателя откровенно игровым, погруженным в пародийный и сниженный контекст. Ведь после разговора о шестом доказательстве следует глава «Седьмое доказательство», в которой появляется доказательство «бытовое» – предсказанная смерть Берлиоза под трамваем за неверие в дьявола. Доказательство бытия Божия парадоксально переходит в доказательство бытия дьявола.

Кроме того, Булгаков, постоянно ориентировавшийся на русскую классику, словно опровергает высказывания черта в романе Достоевского «Братья Карамазовы»: «...если доказан черт, то еще неизвестно, доказан ли Бог» (Достоевский 1976: 72). Я.Э. Голосовкер в книге «Достоевский и Кант: Размышления читателя над романом „Братья Карамазовы“ и трактатом Канта „Критика чистого разума“» показал связь антиномий трактата с мучившими Ивана Карамазова противоречиями и назвал Канта, «скомороха-философа» и «черта», истинным виновником убийства Карамазова-отца.

Существует и иная версия: югославский исследователь М. Йованович возводит разговор о доказательствах бытия Божьего к 24-й песне «Рая» Данте (Йованович 1989).

Кант –

Иммануил Кант (1724–1804) – знаменитый философ, родоначальник немецкой классической философии, автор «Критики чистого разума» (1781), «Критики практического разума» (1788) и др. В книге «Москва 1937» Л. Фейхтвангер указывал, что новое издание сочинений Канта в 100 000 экземпляров разошлось мгновенно (Фейхтвангер 1990: 34). В библиотеке Булгакова была книга Канта «Религия в пределах только разума», Кант был и в книжном собрании отца – А.И. Булгакова (Кончаковский 1997: 94 и 14).

Шиллер –

Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер (1759–1805) – известный немецкий поэт и драматург, теоретик искусства, приверженец кантовской философии (называющий Канта своим учителем), но его оппонент по ряду вопросов. В частности, Шиллер не был согласен с решением вопроса о соотношении склонностей личности и закона категорического императива: нравственным, согласно Канту, считался поступок, отвечающий нравственному закону и идущий вразрез со склонностями личности. Стихотворение Шиллера «Философы» высмеивало категорический императив с позиций обыденного сознания:

«<...> Сомнение совести
Ближним охотно служу, – но, увы! – имею ль к ним склонность.
Вот и гложет вопрос: вправду ли нравственен я:
Решение
Нет тут другого пути: стараясь питать к ним презренье
И с отвращеньем в душе делай, что требует долг».
(Шиллер 1937/1: 164; перевод Вл. Соловьева)

Шиллер полагал, что категорический императив заранее заставляет человека стыдиться чувств, которые он испытывает, совершая доброе деяние, ибо императив требует исполнения долга, что едва ли приятно. Однако, как показывает современный философ, Шиллер не понял, что Кант четко отделял «долг от ощущений и чувств, которые могут сопровождать человеческое деяние и даже отождествляться нами с самим долгом» (Мамардашвили 1990: 3–18). В личной библиотеке Булгакова было следующее издание Шиллера: Шиллер И.К.Ф. Собрание сочинений в переводах русских писателей в 4 томах. СПб.: Изд. Брокгауза-Ефрона, 1902–1904. Однако сведения о Шиллере и Канте взяты Булгаковым из словаря Брокгауза и Ефрона, где в главе «Бог» говорится следующее: «Шиллер говорит, что Кант проповедует нравственность, пригодную только для рабов».

Штраус –

Давид Фридрих Штраус (1808–1874) – немецкий теолог, создатель труда «Жизнь Иисуса» (на русском языке издан в 1907 г.). Считал Христа реальным историческим лицом, однако большую часть сведений, приводимых евангелистами, определял как мифотворчество, порожденное мессианскими чаяниями. Неизвестно, какие именно высказывания о Канте, к которому Штраус относился уважительно, имеет в виду Булгаков. Скорее всего, он руководствовался той же статьей «Бог» из словаря Брокгауза и Ефрона: «Штраус насмешливо замечает, что Кант в своей системе, по духу противной теизму, пристроил комнатку, где бы поместить Б(ога)» (1893).

В библиотеке писателя было издание: Штраус Д.Ф. Жизнь Иисуса: В двух книгах. Лейпциг, СПб., 1907.

...года на три в Соловки –

имеется в виду группа Соловецких островов, находящихся в Белом море. Именно на Соловецком острове с XV в. существовал монастырь, ставший крупным религиозным центром на севере России. В XVII в. монастырь был центром раскола. В сталинскую эпоху там находился «Соловецкий лагерь особого назначения» (СЛОН), в котором отбывала заключение научная и художественная интеллигенция (будущий академик Д.С. Лихачев, известный религиозный мыслитель П. Флоренский и др.). Именно сюда готов отправить иностранного профессора пролетарский поэт Иван Бездомный (в это время на Соловках отбывало наказание множество иностранцев и более 400 священнослужителей). В настоящее время Соловецкий монастырь с его соборами, церквями и палатами – известный историко-архитектурный заповедник.

Реплика Ивана о Соловках могла иметь и скрытый полемический смысл в этическом строе романа: категорический императив, или нравственный закон Канта, долженствующий всегда и везде действовать с абсолютной необходимостью, был абсолютной нелепицей в пространстве Соловецкого лагеря (см.: Туровская 2002).

сам человек и управляет –

ответ Бездомного почти автоматичен и полностью отвечает пафосу эпохи строительства рая на земле, идеального человеческого общества вне Бога. Интересен приведенный Г. Лесскисом отрывок из Маяковского – почти калька высказывания Бездомного:

«<...> нам
не бог начертал бег <...>
миром правит сам
человек». (Лесскис 1999: 261)

оказывается вдруг лежащим в деревянном ящике –

отсылка к рассказу И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» (указано Л.М. Яновской), которого Булгаков не раз цитировал в своих произведениях (ср., напр., «Белую гвардию», где этот рассказ читает Елена Турбина).

– У вас разные, что ли, есть? –

реплика перекликается со сценой в погребке Ауэрбаха из «Фауста» Гете:

Мефистофель. Какого же вина отведать вам угодно?

Фрош. Что за вопрос? Иль много их у вас? (отмечено Л.М. Яновской).

«Наша марка» –

известный сорт папирос в 1920-е гг.

бриллиантовый треугольник на портсигаре –

треугольник – важный элемент магических ритуалов, символизирующий власть над душами. Подчеркнутое неопределенное расположение треугольника на портсигаре (треугольник острием вверх означает добро, острием вниз – зло) оттеняет необычность, двойственность фигуры Воланда, Князя тьмы, который, однако, не творит зла. Это вполне согласуется и с эпиграфом к роману. Наличие треугольника дало исследо-

вателям основание высказать предположение о возможном отношении этого атрибута Воланда к масонству.

В ранних редакциях на этом «колоссальных размеров золотом портсигаре» была буква «W» из крупных алмазов или «бриллиантовая буква» «F», в которой Л.М. Яновская увидела монограмму немецкого Faland, взятого, по ее предположению, из комментария к «Фаусту» (Яновская 1992: 69–70).

Прямо причастен сатанинскому миру и другой обладатель золотого портсигара – герой булгаковского «Блаженства» (1933–1934), Народный Комиссар Изобретений из 2222 года.

человек смертен <...> иногда внезапно смертен –

мотив смерти в таком ракурсе открывает ряд сопутствующих философских вопросов, затронутых в дальнейшем (смертность и небытие; от кого зависит «ниточка» жизни; был ли мертв Берлиоз, когда ему отрезали голову, – ведь на балу у сатаны на его мертвом лице открылись «живые, полные мысли и страдания глаза» (5, 265); что стоит за символическим тостом Воланда – «радостно <...> выпить за бытие» из чаши, в которую превращен воинствующий идеолог атеизма, и пр.). Словом, Булгаков постоянно навязывает «какую-то нелепую постановку вопроса», подразумевающую игру смыслами, архетипами, переосмысление известной образности и смыслотворчество, обеспечивающее прорыв в трансцендентное.

Кирпич ни с того ни с сего <...> никому и никогда на голову не свалится –

Воланд заявляет о себе как о строгом детерминисте. Однако сам он в любой момент может стать «причиной» какой-либо «случайности». Комментируемая фраза – заявка на еще один философский вопрос, обыгрываемый в разных вариантах на страницах МиМ. Один из возможных источников рассуждения Берлиоза – «...если на Бронной мне свалится на голову кирпич» (5, 16), на которое отвечает Воланд (конечно, помимо житейской поговорки), – доклад А. Блока «О современном состоянии русского символизма»: «Это –

гибель от „играющего случая“ <...> в глухом переулке, с неизвестного дома срывается прямо на голову тяжелый кирпич» (Блок 1962: 436), опубликованный впервые в журнале «Аполлон» (1910, № 8) и отдельной брошюрой в 1921 г. издательством «Алконост».

Примечательно, что предположение Берлиоза о падении кирпича на голову именно... «на Бронной улице», переключает сцену в иронический регистр.

Интересно и другое: ситуация обыгрывания категории «случайности» демонстрирует характерную особенность булгаковского подхода: философские проблемы, как правило, лишь «ставятся» и, отзвучав в краткой афористической формуле, перебрасываются на сюжетные коллизии, «разыгрываясь» в разных сценах и эпизодах, обнаруживая свою драматургическую природу.

Раз, два, Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер семь... –

известно, что Булгаков, стремясь к максимальной «медицинской» точности, консультировался с психиатрами во время работы над сценами в клинике Стравинского. У нас нет свидетельств аналогичных консультаций с каким-либо астрологом или занятий писателя этой сферой человеческой деятельности, если не считать наблюдений за луной в разные моменты работы над МиМ и интереса к предсказателям типа Якова Брюса или Нострадамуса.

Положение астрологии в эпоху, исключающую всякую тайну бытия, – положение лженауки, которая тем не менее использовалась режимом. К услугам астрологов прибегал и «чудесный грузин» из Кремля. Многим была известна история со знаменитым Гурджиевым, который «подправил» гороскоп вождя. О проникновении астрологии в повседневный быт 1920–1930-х гг. по понятным причинам сведений практически нет.

Предшествующая традиция знала примеры использования астрологии в художественном тексте. Булгакову был известен подобный случай: в «Серебряном голубе» А. Белого

несколько выправленный гороскоп автора выступал в роли гороскопа героя и сопровождался пространным комментарием со ссылками на эзотерические источники. Астрологический «код» у Булгакова, появляясь еще в «Копыте инженера», значительно аскетичнее, лишен сопутствующих пояснений и уже в ранней редакции означает приговор Берлиозу: «Вы будете четвертованы» (Булгаков 1992: 236). Разновидность формулы: «Раз... Меркурий во втором доме... ушла Луна... шесть – несчастье, вечер семь... Вам отрежут голову!» была представлена в варианте «Князь тьмы» (Булгаков 1993: 24) и имела почти окончательный вид.

Среди ученых нет единодушия по поводу семантики этого эпизода и авторского отношения к ней. Г. Лесскис видит в этой сцене «фарс и буффонаду» (5, 635), не имеющую отношения к астрологии. Другие исследователи склонны считать, что роковое предсказание «сделано в полном соответствии с канонами астрологии» (Соколов 1991: 106), с использованием «выкладок черной магии» и астрологической символики чисел (Tikos 1981: 323). Один из них даже возводит развязку романа к 1936 г. и соотносит смысл кода со смертью Горького (Барков 1994: 69-71). По всей вероятности, следует признать двойственный характер астрологического эпизода: оба подхода присутствуют в сцене, дополняя друг друга.

С одной стороны, линия судьбы Берлиоза, хотя и дана в отрывочной и травестированной форме, свидетельствует о знании Булгаковым основ астрологии и механизма составления гороскопов. Небезынтересно, что названные писателем планеты указываются астрологами как «сокровенные» планеты самого Булгакова (Глоба, Романов 1993). Случайность или неслучайность этого обстоятельства достоверному комментарию не поддается. Приведенный код недостаточен для определения типа предстоящей смерти. Ряд необходимых для этого дефиниций отсутствует, что, однако, не делает астрологический код лишенным всякого смысла. Астрологи отмечают, что Булгаков «мистический гений», непонятным образом он «запредельно точен», когда касается астрологии (Глоба, Романов 1993).

Любопытна финальная часть кода, где числа уже не связаны с конкретными астрологическими атрибутами и фактически придают формулировке характер числовой скороговорки, превращая ее в игру (та же игра числами 5, 6 и 7 включена в систему доказтельств «бытия Божия»). Продуктивным кажется соотнесение числового ряда в предсказании Воланда с символикой чисел, последовательно разрабатываемой писателем в рамках всего произведения. В этом смысле числа 6 и 7, не связанные непосредственно с астрологическим значением, включены в другой ряд: в числовой мир самого романа, где 6 – число дьявольского ряда, а значение числа 7 определено самим Булгаковым как «несчастье» и тоже выступает как дьявольское число.

Использование астрологического кода и чисел не исчерпывается игровыми ситуациями, но вписывается в более сложную систему, в рамках которой Булгаков затрагивает и решает для себя вопросы истинного и ложного знания, свободы и необходимости, многомерности мира и т.д.

в 10 вечера <...> заседание –

черта эпохи – ночные бдения советских учреждений часто были связаны с привычками «совы»-Сталина (ср. шуточные стихи Н.Р. Эрдмана: «Лишь один товарищ Сталин /Никогда не спит в Кремле»). Арест Эрдмана (1933) современники связывали с чтением его стихов В. Качаловым на одной из кремлевских встреч (Эрдман 1990: 336).

Аннушка –

Булгаков колебался, выбирая имя для этого персонажа. Наряду с Аннушкой в редакциях МиМ он использовал имя «Пелагеюшка», в одном из вариантов 3-й редакции романа она названа Аннушкой Басиной и охарактеризована как «известная в квартире под именем стервы» (562-6-8-11). Можно предположить, что решающим оказалось совпадение имени героини с народным «прозвищем» трамвая «А» – «Аннушка» (см. ниже), что усиливает их совместное «разрушительное действие». Некоторыми исследователями был отмечен и каламбур-

ный характер оксюморонного сочетания «Чума-Аннушка», то есть «Чума-Благодать» (Анна – древнеевр. «благодать»).

Существуют разные мнения о прототипе этого персонажа, тем более важного, что он встречается в нескольких произведениях Булгакова («№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна»; «Записки покойника»). Один из мемуаристов отождествляет Аннушку с домработницей Булгаковых на Садовой 10: «...женщина сварливая, вечно что-нибудь роняющая и разбивающая, скорее всего по причине своего кривоглазия» (Воспоминания 1988: 173; о кривоглазии и его привязке к инфернальному началу в мировой культуре см. выше). Т. Лаппа, первая жена Булгакова, вспоминала, что некая Аннушка Горячева жила в их квартире по другую сторону коридора: «У нее был сын, и она все время била его, а он орал. <...> Ей лет шестьдесят было. Скандальная такая баба. Чем занималась – не знаю» (Паршин 1991: 94). Этой соседке посвящена запись в дневнике Булгакова от 29 октября 1923 г.: «Сегодня впервые затопили. Я весь вечер потратил на замазывание окон. Первая топка ознаменовалась тем, что знаменитая Аннушка оставила на ночь окно в кухне настежь открытым. Я положительно не знаю, что делать со сволочью, которая населяет эту квартиру» (ср. Аннушку Пыляеву, «бич дома», ставшую причиной пожара в рассказе «№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна»).

чертили черные птицы –

Булгаков достаточно часто использует звукоподражание, особенно в демонологическом пласте романа: черт, чер – повтор этих звуков ассоциируется со словом черт (отмечено: Кушлина, Смирнов 1986). В первой сцене романа он нагнетается созвучиями с другими словами – черные тапочки Бездомного, черная роговая оправа очков Берлиоза, черные краски в поэме Бездомного.

никакой не интурист, а шпион –

шпиономания – характерная черта сталинской эпохи 1920–1930-х гг., нашедшая свое отражение на страницах романа. Шпионом, «белобандитом» или «деникинским офицером»

(в духе времени с национальной манией преследования) оказывался едва ли не каждый встречный, а тем более иностранец. Истолковывать любые неприятности как вредительство и шпионаж было привычно для унифицированного сознания обывателя, как естественным казалось и постоянно сталкиваться с этим явлением. Даже школьники этой эпохи читали бесчисленные рассказы и очерки о шпионах, диверсантах, вредителях и прочих «врагах народа» и их заговорах.

От обвинения в шпионской деятельности (Уголовный кодекс с 1926 г. содержал статью 58, пункт 6 – шпионаж) не был застрахован никто. В 1930-е гг. обвинения в связи с иностранными разведками начинают заметно превалировать над прочими. В 1937 г. в этом обвинялась даже жена Буденного, бывавшая на приемах в посольствах (см. комментарий к *Иностранец*, а также Лесскис – 5, 633). Как японские шпионы и участники диверсионных организаций были уничтожены известные писатели Борис Пильняк и Сергей Третьяков.

Шпиономания была едко высмеяна Булгаковым в его фантасмагоричных «Похождениях Чичикова»: «На вопрос, уж не белогвардейский ли шпион Чичиков», Ноздрев отвечает утвердительно.

Эмигрант... –

в массовой психологии эпохи эмигрант относился к числу «чужаков», бывших «своих», оказавшихся за границей, во враждебном локусе, и вследствие этого воспринимался как потенциальный шпион. И в окончательном тексте, и в ранних редакциях МиМ слово «эмигрант» идет в знаменательном сочетании со словами «белогвардейский шпион», «белый, пробравшийся к нам», «здесь Гепеу пахнет», «иностранец».

двойное «В» – «W» –

как имя персонажа, так и само его написание в вариантах романа колеблются. Так, во второй редакции на визитной кар-

точке незнакомца Берлиоз видит надпись латиницей: D-r *Theodor Voland* (562-6-2-68), в другом месте сатана именуется Фаландом.

Мефистофель во время Вальпургиевой ночи у Гете представлен как *junker Voland* (*Platz! Junker Voland kommt*). В свете той литеральной игры, которую Булгаков ведет вокруг буквы «М» на шапочке мастера, эмблемы героя в романе (см. комментарий к 13-й главе), вероятно, следует признать правоту Л.М. Яновской, которая предположила, что латинское V было заменено на W для графической связи его начертания с русской буквой «М» – монограммой мастера (Яновская 1983: 224). В то же время возможна другая ассоциация – противопоставление (или зеркальное отражение, переиначивающее левое и правое) Воланда (W) фаустианскому Мефистофелю (М).

Сплетение заглавных букв *W* и *M* в их антиномии могло происходить из нескольких источников. Так, в доме М. Волошина в Коктебеле, где Булгаков гостил в 1925 г., висела круглая люстра, по периметру которой шли буквы *W* и *M* – инициалы хозяина (указано Ф. Балоновым). Маяковский и Лиля Брик обменялись кольцами, на которых были выгравированы их инициалы. При этом буквы *Л, Ю, Б* её кольца, повторяясь, составляли слово «люблю», а инициалы Маяковского были написаны латиницей – W. Булгаков мог не знать этого факта, однако те же две латинские буквы, поставленные одна на другую и ясно демонстрирующие свое зеркальное соотношение, украшали переплет полного собрания сочинений Маяковского, изданного в 1930-е гг. (последний, дополнительный том увидел свет в 1938 г.). Эта деталь среди нескольких других может служить еще одним подтверждением предположения об использовании облика Маяковского как одного из прототипов Воланда. Не исключена и «семантическая цитата» из «Петербурга» А. Белого (граф Дубльве – указано Б. Соколовым).

Да, пожалуй, немец, –

сатана готов признать себя немцем, и в этом безусловно содержится отсылка к «Фаусту» и «немецкому» колориту дья-

вольской темы. В не меньшей степени здесь отражено представление об «иностранце», пришельце извне именно как о немце, издавна характерное для русских. Так, этимология этого слова в словаре М. Фасмера – «человек, говорящий неясно, непонятно», «иностранец». У Гоголя: «Немцем называют у нас всякого, кто только из чужой земли, хоть будь он француз, или цесарец, или швед – все немец». С другой стороны, в народной культуре было укоренено представление о том, что черт – тоже немец (опять же у Гоголя – *«Ночь перед Рождеством»*). В вариантах романа дан целый набор идентификаций Воланда со стороны Берлиоза и Ивана Бездомного: немец, поляк, латыш, англичанин, француз.

специалист по черной магии –

отголосок немецкого генезиса МиМ – преданий и легенд о докторе Фаусте, астрологе и чернокнижнике XVI века, которому молва приписывала занятия черной магией.

Черная магия – чародейство, связанное с силами ада, направленное, в отличие от белой магии, на зло, нанесение ущерба кому-нибудь. Советская идеология отрицала существование сверхъестественных сил и соответственно магического воздействия на мир и его объекты. Булгаков обыгрывает это в главе «Черная магия и ее разоблачение», где персонажи московского мира требуют обязательного разоблачения «сеанса». Разновидность «черной», вредоносной магии, распространенная в древних культурах и сохранившаяся в виде веры в порчу, сглаз, в романе воспроизведена, например, в виде т.н. контактной магии – смертоносного взгляда Абадонны, убивающего барона Майгеля.

Использование слова «специалист» навеяно, вероятно, нэповскими временами, когда – прежде всего в промышленной сфере, на предприятиях и стройках – появились западные специалисты, привлеченные изменившейся ситуацией в стране. В ранних редакциях МиМ по отношению к дьяволу применялось определение «инженер».

Герберт Аврилакский (938–1003) –

«ученейший человек X века» (Л. Карсавин) и богослов, с 999 года – папа Сильвестр II, слыл алхимиком, чернокнижником и чародеем. «Его знания энциклопедичны. Математик, уподобляющий отношение между Христом, евхаристической жертвой и церковью арифметической прогрессии, астроном и диалектик, усвоивший все тонкости своей науки <...> Его задача – внесение диалектических приемов в богословие и философию» (Карсавин 1918: 126). Рукописи Аврилакского, с которыми инфернальный профессор собирается познакомиться, он датирует X веком, однако, как указывают ученые, рукописей знаменитого чернокнижника в Москве никогда не было (Tikos 1981: 328).

В раннем варианте (562-6-5) речь шла об отделе старой книги по магии и демонологии и вместо Аврилакского упоминались рукописи Мирандолы и Рейхлина (562-7-4-31), Бэкона и «бенедиктинского монаха Гильденбранда» (562-7-7-16). Исследователи предполагают, что Булгаков знал об изданиях книг Герберта Аврилакского, предпринятых профессором Киевского университета Н.М. Бубновым (Боголюбов 1988). Легенды о Г. Аврилакском приводятся в исследовании: Tikos 1981, где автор сближает черты ментальности Герберта Аврилакского, Булгакова и Иешуа Га-Ноцри.

все просто – в белом плаще... –

московские и ершалаимские главы у Булгакова параллельны друг другу и при помощи совпадающих концовок и зачинов увязаны в единый текст (ср., напр., конец 1-й и начало 2-й главы; конец 24-й и начало 25-й главы). В данном случае эта фраза включает в роман начало другого романа – романа мастера о Понтии Пилате, образуя «текст в тексте».

четырнадцатого числа весеннего месяца нисана –

по вавилонскому календарю, которым пользовались в Палестине во времена Иисуса Христа, нисан – весенний месяц, соответствующий марту–апрелю. Согласно лунному еврейско-

му календарю, он состоит из 29 дней, на 15-е нисана приходится начало еврейской Пасхи, праздника опресноков. Праздник отмечается в течение 7 дней в память об исходе евреев из Египта.

Глава 2. ПОНТИЙ ПИЛАТ

Понтий Пилат –

известен по целому ряду источников. О нем упоминают Филон, Тацит, более подробно – Иосиф Флавий. Его присутствие в Иудее ознаменовалось народными волнениями. Согласно Филону и Ренану, по приказу Пилата во дворце Ирода были установлены позолоченные щиты с выбитыми на них надписями, без изображений (изображение человека в иудаизме запрещено). Однако и это привело народ в смущение. «Царские сыновья (четверо) воскликнули: „Перестань дразнить народ и возбуждать его к восстанию! Воля Тиберия состоит в том, чтобы наши законы пользовались уважением“» (Иисус 1998). В ответ на жалобу император Тиберий повелел Пилату перенести щиты в Кесарию (Палестинскую), в храм Августа. Флавий указывает, что причиной волнений стали скульптурные изображения императора, привезенные Пилатом в Иерусалим и нарушившие законы страны: «религиозный подвиг» иудеев, готовых к смерти во имя защиты своих законов, принудил Пилата вывезти статуи из Иерусалима (Фла-вий 1990б: 180). Пилат вызвал сильное возмущение народа и тем, что употребил священный клад, называющийся корва-ном, на устройство водопровода.

В 1961 г. во время раскопок в Кесарии Палестинской был найден обломок гранитной плиты с латинской надписью, содержащей имена Тиберия и Пилата. По мнению руководителя итальянской экспедиции, производившей раскопки, сильно поврежденная надпись восстанавливается следующим образом: «Цезарейский, т.е. Кесарийский Тибериум». Во второй строке перед именем [Ponjtius Pilatus стояло так и остав-

шееся неизвестным его личное имя, в третьей строке читалась должность – [praef]ectus Iuda[ea]e – «префект Иудеи», в четвертой восстанавливалась буква «е», которая входила в некое слово, возможно, [d]e[dit]. Судя по всему, это была посвятительная надпись, установленная римским наместником в т.н. Тибериуме, культовом сооружении в честь императора Тиберия (Иисус 1998: 30).

Израильский исследователь Б. Лившиц предложил другую реконструкцию надписи: «Тиберию Цезарю Августу в пятый раз консулу, Тибериум... Понтий Пилат, прокуратор Августа, префект Иудеи <...> посвятил». Титул «префект Иудеи» вызвал дискуссию в научных кругах. В Евангелиях Пилат назван просто «правитель», «гегемон», в Деяниях апостолов гегемонами титулуются и последующие наместники Иудеи (Иисус 1998: 75). Филон Александрийский и Евсевий Кесарийский (ок. 263–340) называли Пилата наместником. Т. Моммзен отметил, что Пилат по своему назначению должен был называться не прокуратором, а префектом. Его мнение блестяще подтвердилось найденной в Кесарии надписью.

Можно считать установленным, что Понтий Пилат правил Иудеей и Самарией в 26–36 гг. н.э. в качестве императорского префекта. Префектами у римлян вначале назывались командиры вспомогательных конных и пеших отрядов, а со времен Августа должность префекта стала военно-административной (Иисус 1998: 31). Никаких достоверных сведений о судьбе Пилата после его отъезда из Иудеи в конце 36 года нет. Описание дальнейших событий у Фаррара выглядит так: лишенный прокураторства «по обвинению, которого хотел избежать преступной уступкой», Пилат покончил с собой в ссылке (Фаррар 1893: 538). О самоубийстве бывшего римского наместника сообщает и христианский историк Евсевий. Считается, что легенда о самоубийстве и погребении Пилата в одном из альпийских озер (Казакова, Мавлеев 1976) возникла в христианской среде; ее относят ко II в. н.э.

Характеристика исторического Пилата содержится в письме иудейского царя Агриппы императору Калигуле:

«...от природы был упрям, своеволен и тверд»; в качестве его злодеяний упоминаются «подкуп, насилия, разбойничества, дурное обращение, оскорбления, непрерывные казни без вынесения судебного приговора и его бесконечная и невыносимая жестокость». Э. Ренан (упоминаемый в одной из редакций МиМ – 562-7-4-10) утверждал, что иудеи считали Пилата «жестоким, презрительным, заносчивым, обвиняли его в невероятных преступлениях», в желании уничтожить еврейский закон (Ренан 1990: 312).

Должность прокуратора заключалась в распоряжении доходами в римских провинциях. Сохранились бронзовые монеты, т.н. лепты, отчеканенные Пилатом. Греческие надписи на них – имена Тиберия Цезаря и его матери Юлии Августы. Поскольку эти монеты отчеканены в Иудее, где существовал запрет на человеческое изображение, на них нет профиля римского императора, его место занимают предметы религиозного культа – сосуды, ковши, жреческий посох и т.д.

Префект Иудеи назначался императором. Образ римского наместника, существующий в четырех канонических Евангелиях, был чрезвычайно важен для Булгакова. Он давал еще один вариант (ср. пьесы «Бег», «Мольер», «Александр Пушкин») темы власти, ее бесчеловечной природы и бремени. Булгаков усугубляет душевные терзания Пилата: отправляя на распятие Иешуа Га-Ноцри, сам прокуратор переживает нравственную казнь. Хотя в заглавии романа имени Понтия Пилата нет, именно он – главный герой романа в романе. Это утверждает мастер в беседе с Иваном Бездомным («...год тому назад я написал о Пилате роман» – 5, 134), этому вторит и Воланд в последней, 32-й главе романа: «...мне хотелось показать вам вашего героя» (5, 369).

Создавая апокрифический образ Пилата, на глазах читателя превращающегося в ученика и адепта Иешуа Га-Ноцри, Булгаков изучает множество материалов о своем герое, в том числе и апокрифы (в личной библиотеке писателя, в частности, были: Вега. Апокрифические сказания о Христе. Т. 1. (СПб., 1912) и А.С. Жебелев. Евангелия канонические и апокрифические (Пг.: Огни, 1919)).

Обильными пометами писателя снабжены записки Д.Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим» в журнале «Исторический вестник», который сохранился в булгаковском архиве. В них выделен рассказ о доме Пилата и маршруте, ведущем оттуда к месту казни Иисуса Христа. Исследователи сходятся в том, что наибольшее значение в качестве источника сведений о Пилате имела для Булгакова книга Ф. Фаррара «Жизнь Иисуса Христа». Оттуда заимствованы такие факты, как попытка Пилата провести в Иудее водопровод, жизнь во дворце Ирода, ненависть к иудеям, происхождение из сословия «всадников», т.е. богатых, но незнатных жителей Рима и т.п. Из сочинения Фаррара перешло в роман и желание Пилата спасти Христа, и страх перед обвинением в оскорблении величества: «вспомнил о <...> страшном обвинении laesa majestas в оскорблении величества, пред которым бледнели все другие обвинения <...> ему представился Тиверий, престарелый, мрачный император, который тогда жил на острове Капрее, скрывая от людей свое прокаженное лицо...» (Фаррар 1893: 536).

Фаррар описывал случаи жалоб на Пилата Тиверию и последующий за ними выговор. Заметны в МиМ и отступления от Фаррара, у которого Пилат – шестой прокуратор Иудеи, вступивший в должность в 26 г. н.э. Фаррар изображает его неординарным правителем, оказавшимся в чрезвычайно сложной ситуации между двумя полюсами. Он желал судебного разбирательства и сделал все, что могло бы спасти бродячего философа и невинного, с его точки зрения, человека, но столкнулся с политическим интересом первосвященников и Синедриона. Второй осужденный на казнь, которого имели право отпустить первосвященники, – Варрава – был опасным разбойником, «участником террористического акта, за который полагалась смерть», и явным врагом Рима. Его повешение на столбе должно было продемонстрировать силу империи. Ответом могли стать народные волнения, на которые римляне, в свою очередь, ответили бы жестоким усмирением бунтовщиков. Этим и объяснялось желание первосвященников сохранить жизнь народному герою Варраве.

Исчерпав все аргументы для спасения Христа, Пилат отступил. Психологически напряженная драма Пилата у Фаррара, вероятнее всего, и послужила к воссозданию таковой в романе мастера. Булгаков демифологизирует образ прокуратора, который, как утверждается в Евангелиях, нехотя, под давлением Синедриона и толпы, вынес смертный приговор Иисусу Христу.

Ответственность за свои убеждения и поступки, судя по всему, занимала одно из важнейших мест на шкале ценностей писателя. Именно поэтому он делает своего героя трагической фигурой, заставляя его переживать нравственные муки и определяя наказание протяженностью в две тысячи лет. Во второй редакции романа демифологизация принимает крайние формы. Воланд, давая иронический ответ на вопрос Берлиоза о правоте Евангелия: «Значит, по-вашему, криков „распни его!“ не было?» – по сути, всю вину за смерть Иисуса возлагает на Пилата: «Помилуйте! Желал бы я видеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором, да еще таким, как Пилат!» (Булгаков 1992: 236).

В Евангелии от Никодима, которое было Булгакову хорошо известно (в «Материалах к роману» есть отсылка к этому апокрифу), Пилат изображен с симпатией и с убежденностью в том, что Христос повлиял на него, обратив его в новую веру и склонив к единобожию. Никодим характеризует прокуратора следующим образом: «Пилат, не обрезанный плотью, но обрезанный сердцем» (Апокрифы 1994: 54), причем «обрезание сердцем означает веру, не зависящую от ритуалов» (там же, с. 68).

Кроме того, обвинение в том, что Иисус рожден от прелюбодеяния, перекликается с написанным в Талмуде (по свидетельству С. Ермолинского, среди книг Булгакова было шеститомное идание Талмуда: Талмуд. Мишна и Тосефта. СПб.: изд. П.П. Сойкина, 1899).

в белом плаще с кровавым подбоем –

эти исторические цвета одеяния римского прокуратора – белый и красный. Цветовая символика – красный, к тому же вы-

раженный подчеркнуто оценочным эпитетом «кровавый», как оборотная сторона белого, – может ассоциироваться с «вечной» для русской литературы мыслью о власти, построенной на крови. Сопоставление с Князем тьмы Воландом (позже в романе сочетание белый/красный окажется травестированным в схожем описании плаща Воланда, черного с огненной подкладкой, который видит в квартире 50 один из незваных гостей) подтверждает антигуманную природу власти прокуратора. Проявляющееся здесь частичное двойничество формирует в романе целую систему, в рамках которой герои «перетекают» один в другого, проясняют и оттеняют сущность друг друга (например, фраза: «О, боги мои!», которую произносят в романе Понтий Пилат и мастер). Характерна также прямая «проговорка» Булгакова о параллелизме московского и ершалаимского сюжетов в шестой редакции: «с кровавым *генеральским* подбоем» (562-7-7-31 авторской пагинации).

дворец Ирода –

существовали два дворца царя Ирода. Один внизу, в самом начале Виа Долороза (Скорбного пути Иисуса Христа), у Цветочных ворот. Именно оттуда, согласно легенде, Иисуса Христа вели на казнь. Второй – недалеко от Яффских ворот. Этот дворец находился на возвышенности, откуда открывался великолепный вид на Иерусалим. Оба дворца сгорели во время разрушения Второго храма. Где именно остановился Понтий Пилат, прибывший в Иерусалим на праздник Пасхи, доподлинно неизвестно. Булгаков поместил его в роскошном дворце Ирода, описание которого взято в основном из книги Ф. Фаррара: дворец царя Ирода возле Яффских ворот состоял из двух огромных главных флигелей белого мрамора, соединенных колоннадой. Ограниченный с одной стороны стеной, он был защищен со стороны жилых кварталов башнями.

Ирод Великий –

(ок. 7–4 гг. до н.э.) царь Иудеи с 40 г. до н.э., взошедший на трон с помощью римлян. Иудея в 63 г. до н.э. вошла в состав

Римского государства, но сохранила некоторое самоуправление. Царь Ирод своей жестокостью возбуждал всеобщую ненависть, именно поэтому ему приписывается «избиение младенцев» при известии о рождении Мессии, хотя история не подтверждает этого события (следует, правда, отметить недавно обнаруженное археологами в Вифлееме массовое захоронение маленьких детей). Жестокое правление Ирода сопровождалось постоянными беспорядками, которые беспощадно подавлялись. Его смерть была ознаменована новыми волнениями. Римляне разгромили восставших, и две тысячи человек были распяты на крестах (см.: Свенцицкая 1987: 44–47).

Ершалаим –

(евр. Ерушалаим) – Булгаков отказался от обычной русской транслитерации Иерусалим, взяв свой вариант, как полагает исследователь, из пьесы С.М. Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» (Симбирск, 1922, откуда позаимствована и огласовка имени главного героя – Фиалкова 1981). Топография булгаковского Ершалаима не повторяет исторического Иерусалима, причем дальше всего писатель отходит от евангельских «привязок» в сцене казни Иешуа и убийства Иуды. Иерусалим, основанный царем Давидом, был столицей царства, а после распада еврейского государства в 922 г. до н.э. – столицей Иудеи.

Когорта <...> Молниеносного легиона –

перевод названия одного из легионов, которые двинул на Иерусалим Тит. Булгаков нашел это название в книге Э. Ренана «Антихрист», выписал в тетрадь материалов к роману и подчеркнул: «12-й Fulminata» (см.: Яновская 1983: 252). Легион, в состав которого входило шесть тысяч человек, состоял из 10 когорт, по 600 воинов в каждой.

О, боги, боги... –

с небольшими вариациями эта языческая реплика, пронизывающая все пласты романа, в ершалаимском сюжете вложена

в уста Понтия Пилата, в московском – отдана повествователю и мастеру в сцене после бала (5, 279). Она представляет прозаический эквивалент часто напевавшейся писателем арии «Боги мои, молю вас...» из одной из любимейших его опер – «Аиды» Дж. Верди.

гемикрания –

мигрень, болезнь, при которой приступы боли поражают, как правило, половину головы (см. также примечание к гл.12-й).

Галилея –

одна из областей Палестины. Согласно Евангелиям, именно в Галилее происходила основная проповедническая деятельность Иисуса Христа. Родом из Галилеи был и ряд его учеников.

тетрарх –

букв. «правитель одной четверти», «четверовластник». Так, во времена Христа одна из частей, Галилея, северная область Палестины, управлялась сыном Ирода Великого, тетрархом Иродом Антипой (Лук. 3: 1).

Предположительно сведения взяты из книги Фаррара, хотя сохранена только та часть фабульной канвы, согласно которой Ирод Антипа отослал Иисуса Христа к прокуратору, возложив, таким образом, на других ответственность за исход дела.

Синедрион –

(или Великий Синедрион) – совет старейшин в Иерусалиме; высшее государственное и судебное учреждение евреев в III – I вв. до н.э. В период римского господства – верховный суд Иудеи. Насчитывал 71 члена во главе с первосвященником (должность была сменяемой). Синедрион мог выносить приговоры, но для их исполнения требовалось утверждение римского наместника. *Малыми Синедрионами* именовали отделения Синедриона – юридическое, политическое и др.,

в каждом из которых было по 23 члена. Именно такого количества судей было достаточно для вынесения смертного приговора. По Матфею, Синедрион собрался у Каиафы (Мф. 16: 57) и признал Христа заслуживающим смерти. В материалах к роману есть выписка Булгакова из Г. Древса: «...был приведен в синедрион, но не в Великий, а в Малый, состоявший из 23 человек, где председательствовал первосвященник Иосиф Каиафа» (цит. по: Булгаков 2000: 495).

человек лет двадцати семи –

возрастом Христа традиционно считается 33 года. Придав своему герою иной возраст, Булгаков вновь сознательно дистанцировался от новозаветного предания. В тетради с главами 3-й редакции он записал, видимо, сомневаясь в канонической цифре: «33-й год нашей эры. Иешуа мог родиться и в 4–10 году нашей эры (23 года?)» (562-7-3-13). Согласно Фаррару, Иисус родился до смерти царя Ирода (временем смерти Ирода считается промежуток между нисаном 750 года от основания Рима и нисаном 751 года), значит в момент распятия ему было 37 лет (Фаррар 1893: 15).

Сцена допроса Иешуа Пилатом, по мнению М. Петровского, спроецирована на хорошо знакомую Булгакову сцену: маркиз Поза – Король в пьесе Шиллера «Дон Карлос». Рассматривая вопрос о силе и бремени власти, совпадая в деталях (и Поза и Иешуа говорят правду своим собеседникам; называют их добрыми; оба властителя оказываются предателями и т.д.), этот эпизод содержит нужный автору подтекст – неправедное судилище бесконечно повторяется, и любой могущественный властитель живет в страхе, а поэтому слаб и уязвим.

голубой хитон –

большой голубой таллиф, или плащ из простого материала – обычное одеяние этого времени в Палестине. Голубой цвет был любимым у иудеев и считался священным. «По закону каждый иудей должен был носить на всех углах своего тал-

лифа кисти на голубых лентах в знак того, что он помнит все заповеди Господни и исполняет их» (Фаррар 1983: 199). В ранних редакциях Иешуа был «в стар採ньком многостиранном и заштопанном таллифе», его внешность описывалась более подробно: растрепанные «рыжеватые» вьющиеся волосы. В канонических Евангелиях внешность Христа не уточняется. Однако Ф. Фаррар ссылается на описание внешности Иисуса у Иоанна Дамаскина (8 век), который упоминал его светлые, «несколько вьющиеся волосы» (Фаррар 1893: 83).

по-арамейски –

арамейский принадлежит к группе семитских языков. Во времена, описанные Булгаковым, был основным разговорным языком коренного населения Палестины, вытеснившим еврейский (Большая энциклопедия Южакова). Фаррар отмечал, что еврейский был совершенно мертвым языком и его знали только образованные люди. Среди смешанного населения Галилеи проживало немало греков, и в ходу был греческий, которым владеет и булгаковский Иешуа. В материалах к роману есть булгаковские выписки о том, каким языком мог владеть Иешуа: «Какими языками владел Иешуа? (См. у Фарр., стр. 111, 112). <...> Спаситель, вероятно, говорил на греч. яз... (Фарр., стр. 111) <...> Мало также вероятно, чтоб Иисус знал по-греч. (Ренан „Ж.И.“, стр. 88)» (562-8-1-27). Арам. яз. «...во времена Христа был народным языком Палестины и на нем были написаны некоторые отрывки из Библии (Брокг. „Арамея“)» (562-8-1-32).

разбит ударом немецкой палицы –

римляне в своем стремлении захватить германские племена дошли до Рейна. Неоднократные походы в Германию с целью ее «умиротворения» предпринимались при участии Тиберия и до и после 4–6 гг. Рим стремился подчинить себе зарейнские области (см.: Светоний 1988: 113, 396). У Булгакова и Пилат, и Крысобой – участники походов Тиберия.

кентурион –

(центурион) – командующий кентурией (центурией) – отрядом солдат из 100 человек (впоследствии из 60). Сведения почерпнуты из словаря Брокгауза и Ефрона, о чем свидетельствуют выписки (562-8-1).

добрый человек –

согласно нравственной доктрине бродячего философа, «злых людей на свете нет». Иешуа убежден, что человека можно вернуть к его истинной и прекрасной природе Словом, и, поговорив с грубым и чудовищным Марком Крысобоем, «резко» изменить его. Правота этой позиции подтверждена тем, что разговор Иешуа с Пилатом резко меняет судьбу прокуратора и парадоксальным образом делает учеником того, кто, казалось бы, менее всего, хотя бы в силу своего положения, мог им стать. Сила нравственной философии Иешуа видна и в его влиянии на сборщика податей Левия Матвея, бросившего деньги на дорогу и последовавшего за учителем. Исследователи связывают нравственную позицию Иешуа не только с христианской религией, но иногда с «толстовством», а также с учением о доброй воле как основе метафизики нравственности Канта, согласно которой поступки человека могут быть обусловлены «всеобщей разумной идеей добра», действующей на волю в форме долга, или т.н. категорического императива (5, 621–622). Однако в любом случае, как справедливо пишет один из комментаторов МиМ, это трагический принцип, который не осуществляется в реальности, и распятие Иешуа (Христа), как и «распятие» мастера в XX веке, – горькое тому свидетельство.

В философии Иешуа некоторые исследователи усматривали также отсылку к учению альбигойцев, называемых «добрыми людьми» (Галинская).

Словосочетание «добрый человек» и контекст сцены коррелируют с близким по смыслу фрагментом из любимого Булгаковым «Дон Кихота». Будучи оскорбленным духовником, идальго отвечает: «...я не должен, да и не вижу ничего обидного в словах этого доброго человека. Единственно, о чем я

жалею, это что он не побыл с нами, я бы ему доказал, что он ошибался...»

у подножия бронзовой статуи –

наличие статуй в убранстве дворца – черта эллинистической культуры, привычная для римлянина Пилата, но чужеродная для Иудеи. Скульптурные портики во дворце Ирода упоминал Фаррар (Фаррар 1893: 521), а в книге Ренана «Апостолы» говорилось о замысле Калигулы поставить колоссальную золотую статую в святая святых – в Иерусалимском храме (Ренан 1911: 147).

игемон –

от греч. *Hegemon,* вождь. Как обращение к Понтию Пилату упоминается в Евангелии от Никодима (Апокрифы 1994: 47).

Иешуа Га-Ноцри –

фонетический перенос из арамейского языка. У Булгакова антропоним *Иешуа* может быть обязан своим происхождением книге Ф. Фаррара: «Иисус есть греческая форма еврейского имени Иешуа, что означает „его спасение есть Иегова“ от Ошеа или Осия – „спасение“» (Фаррар 1893: 11). В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона имя Иешуа дано как «эллинизированное из евр. Иегошуа, или Иешуа, в ʿΙησους, что значит спаситель». Однако оба источника восходят к единственному: имя Иешуа Га-Ноцри упоминается в Талмуде, «где он изображен как обманщик и колдун, казненный накануне Пасхи» (Эльбаум 1981: 11). Считается, что запись в талмудической традиции появилась значительно позже составления Евангелий. Историк называет имя *Иешуа* самым распространенным среди иудеев того времени.

Исследователи по-разному трактуют имя Га-Ноцри: или как «христианин» – таково значение этого слова на иврите (Ф. Балонов), или как «из Назарета» (Лесскис 1999: 274). Согласно Евангелию от Филиппа, «назара – истина, тогда Иисус – „принадлежащий истине“» (Свенцицкая 1965: 105).

Очевидно, что Булгаков стремился, отходя от прямых новозаветных проекций, фонетически видоизменять имена библейских персонажей или давать, как в случае с Га-Ноцри, малоизвестные варианты имен (Кулешова 1978). Фаррар указывал, что талмудисты говорили об Иисусе Христе как о «ганоцери», а Евангелие от Матфея отсылало к тем местам пророчества, где Иисус Христос назывался «ветвью» (*нецер*) (Фаррар 1893: 37). В книге Э. Ренана «Апостолы» указывалось, что иудеи называли новых сектантов «назореями» и имели обыкновение называть Иисуса Ган-Назари или Га Носри (собрание сочинений Э. Ренана в 12 томах /Киев, изд. Б. Фукса, 1902–1904/ было в личной библиотеке Булгакова, как и исследование С.Ф. Годлевского «Ренан, его жизнь и научно-литературная деятельность: Биографический очерк». СПб.: Типолит. И.Г. Гершуна, 1885; см. также: Древс 1924: 25-26). Несмотря на прозрачную соотнесенность имени героя и его судьбы с евангельской историей, основное намерение Булгакова – отход от Священного Писания, создание апокрифа. Выбор имени героя – еще одно тому свидетельство.

из города Гамалы –

город Гамала, или, правильнее, Гамла, в качестве места рождения Христа, так же как и многие другие детали романа, – подтверждение отхода от евангельской традиции, согласно которой Христос родился в Вифлееме. Известно, каким образом город попал в роман, – в «Материалах к роману» Булгаковым выписана цитата из книги А. Барбюса «Иисус против Христа»: «...заставили Даниэля Массе указать на гор. Гамалу как на место рождения... (А. Барбюс. «И. пр. Хр.» 124)» (562-8-1-31 об.)».

Но история Гамлы описана также в «Иудейской войне» Иосифа Флавия: жители этого древнего города-крепости отказывались признавать римскую власть и платить налоги. Расположение Гамлы в горной местности, так что подойти к ней можно было только с одной стороны, обеспечивало ее безопасность. В 66 г. н.э. Гамла присоединилась к вспыхнувшему в Галилее восстанию против Рима. Агриппа Второй

пытался взять Гамлу осадой, но через семь месяцев был вынужден отступить. Однако вскоре Веспасиан вновь осадил город. С помощью камнеметательных машин римлянам удалось пробить стены и войти в Гамлу. Сопротивление было отчаянным, многие римские солдаты были убиты, но со второй попытки римляне взяли город и перебили 9 тысяч насельников Гамлы и жителей соседних сел, искавших в городе убежища.

После того как в 67 г. н.э. Гамла перестала существовать, она была забыта на 1900 лет, и только в 1968 г. развалины города были обнаружены во время раскопок.

Для Булгакова Гамла была городом, который прекратил свое существование через некоторое время после смерти Иисуса Христа. Этот скрытый мотив – исчезновение с лица земли города вследствие смерти праведника – в романе представлен также эксплицитно, в виде «гибели» Москвы после смерти мастера.

отец мой был сириец –

евангелисты Лука и Матфей ведут родословную Христа от царя Давида. Булгаков же подчеркивает сиротство Иешуа, его неизвестное происхождение и низкое социальное положение («подкидыш», «сын неизвестных родителей» – 5, 310), опираясь в данном случае на апокрифическое Евангелие или ортодоксальных иудейских критиков христианства. Это очередное отклонение от канонических евангельских источников, происхождение которого неясно. Сирия упомянута у Матфея безотносительно к происхождению Христа: «И прошел о Нем слух по всей Сирии; и приводили к нему всех немощных...» (Мф. 4: 24). Зато в книге Фаррара Булгакова мог заинтересовать любопытный пассаж: «А что Иисус мыслил на том сирийском языке, который был Его природным языком, не без вероятности можно заключать из встречающейся по местам любопытной игры слов, которая теряется в греческом тексте Евангелий, но, несомненно, придавала силу и красоту некоторым из Его изречений, когда они произносились на первоначальном языке» (Фаррар 1893:

53). Э. Ренан также считал родным языком Иисуса «сирийский, смешанный с еврейским» (Ренан 1990: 25).

я один в мире –

отступление от канонических Евангелий, где у Христа есть родители, братья и сестры.

ходит один... и пишет... –

отходя от Четвероевангелия, Булгаков придает Иешуа Га-Ноцри всего одного ученика и биографа, записи которого к тому же, по мнению самого Иешуа, разнятся с его подлинными словами («Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил» – 5, 24). Ассоциирование записей Левия Матвея с Евангелием от Матфея придает особый статус роману мастера – статус подлинного свидетельства и соответственно делает евангельский текст (по меньшей мере Евангелие от Матфея) недостоверным. Таким образом, складывается игра разными версиями событий, которые описаны в собственно Евангелиях, подспудно присутствующих в МиМ – в книге мастера, «угадавшей» события; в поэме Бездомного, в записях Левия Матвея, истинность которых отвергнута самим Иешуа, а также в советской версии (Христа никогда не существовало).

Читатель вовлечен в «истинные» события, становится как бы их очевидцем. Отсюда, как было замечено Б. Гаспаровым, следует «амбивалентный результат: миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф <...> прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность – это просто одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое по тысячам каналов...» (Гаспаров 1994: 97).

О Евангелии от Матфея как источнике романа см.: Йованович 1980.

Левий Матвей –

сборщик податей, что было одним из презренных занятий в описываемое время, «символом национального унижения»

и политического рабства иудеев. Кроме того, сборщики податей «славились своими злоупотреблениями», были нелюбимы народом и причислялись к разряду грешников. Фаррар восхищался Христом, который делает «апостола и первого евангелиста новой и живой веры» «даже из мытаря-иудея» (Фаррар 1893: 397, 138–139).

В Евангелии от Марка сборщика податей зовут Левий Алфеев, в Евангелии от Луки – Левий, в Евангелии от Матфея – Матфей («Матфей мытарь»). Булгаков, изменив фонетический облик, объединяет эти два имени, возможно, воспользовавшись «Историей евреев» Гретца, рассказывающей о богатом мытаре, которого называли то Матфеем, то Леви, и в доме которого Иисус постоянно жил.

Булгаков создает образ своеобразного евангелиста, человека презираемого уже по его сословной принадлежности. В большой мере именно глазами Левия Матвея читатель видит сцену казни. Запись «смерти нет», которую Понтий Пилат прочитывает на пергаменте Левия и воспринимает как великий завет Иешуа, в действительности лишь окончание фразы, записанной Левием (глава «Казнь»): «Бегут минуты, и я, Левий Матвей, нахожусь на Лысой Горе, а смерти все нет!» Это означает, что апокриф уже создан, и жизнеописание Иешуа теперь будет передаваться именно таким образом. Это оправдывает слова Иешуа о том, что «ничего из того, что там записано», он не говорил.

В финале романа Левий Матвей оказывается в «свете» вместе с Иешуа, словно в подтверждение сказанного Христом: «истинно говорю вам, что мытари и блудницы вперед вас идут в Царствие Божие» (Мф. 21:31) и, по всей видимости, как образец почти фанатической преданности учителю. Это качество оказывается одной из наиболее значимых для Булгакова человеческих ценностей – не случайно так велико его презрение к предателям, так же как не случайна награда самоотверженной Маргарите. Таким образом, апокрифический евангелист (а именно таковыми выступают мастер и сам Булгаков) тоже сохраняет надежду на разделение судьбы «выдуманного» им героя.

деньги ему отныне стали ненавистны –

разработка мотива денег в основном идет в русле сложившейся мифопоэтической традиции, устойчиво связывающей деньги, с одной стороны, с материальным благополучием, с другой – с дьяволом.

В романе явственно ощутимо существование некой «духовной лестницы», восхождение по которой предполагает уменьшающуюся связь с деньгами. Истоки подобного решения темы денег обнаруживаются еще в «Белой гвардии». Вспомним рассуждение Николки о том, что Василиса стал «симпатичнее», когда «поперли» его спрятанные в тайнике деньги: «Может быть, деньги мешают ему быть симпатичным. Вот здесь, например, ни у кого нет денег, и все симпатичные» (1, 419).

Дьявольская сущность денег подчеркнута их связью с демонологическим пластом романа. «А за деньгами он не постоит, – миллионер» (5, 314), – аттестует Воланда Коровьев, устраивающий дождь из червонцев на сеансе Варьете. Сотни этих бумажек «с самыми верными и праведными водяными знаками» (5, 132) оказываются ложными, превращаются впоследствии в резаные бумажки, этикетки с винных бутылок и пр.

В московском сюжете фигурирует немало различных денежных сумм – от гривенника Бегемота до десятков сотен в «контрактах» Воланда и выручке различных касс. Крупными, пяти- и шестизначными суммами располагают у Булгакова «заземленные» герои (бухгалтер в роковой для него день собрал кассу в 21 711 руб.; 249 тысяч находятся на счету у буфетчика, который может устроить «предсмертный пир на 27 тысяч»). Уникальный случай – чудо выигрыша мастером огромной суммы – 100 000 руб. – знак избранничества и предвестие предстоящего ему внеземного пути.

В ершалаимской части МиМ мотив «проклятых денег» репродуцирован в истории предательства Иудой Иешуа. Булгаков сохраняет сумму в 30 монет, ставшую всеобщим символом предательства. Прокуратор счел их «малой» суммой

(5, 324), но именно «страсть» Иуды к деньгам, даже к столь «малой» сумме, известная начальнику тайной службы, стала причиной гибели героя. «Проклятым деньгам» противопоставлено полное безденежье Иешуа – знак иноприродности героя. Становясь учеником бродячего философа, отказывается от денег и Левий (сборщик податей «бросил деньги на дорогу» – этот поступок, вызвавший изумление прокуратора, оказывается первым признаком происходящих с героем духовных метаморфоз). В этой связи значима «роскошная» жизнь Маргариты до встречи с мастером («жила роскошно», «не нуждалась в деньгах» – 5, 223) и то, что после встречи она без сожаления ее оставила.

рухнет храм старой веры... –

по Фаррару, во время второго допроса Христа у Каиафы двое свидетельствовали, что он хотел разрушить храм, обещая отстроить его вновь в течение трех дней (Фаррар 1893: 505). Эта ситуация проанализирована по Евангелиям и Д. Штраусом, книга которого «Жизнь Иисуса» – признанный источник МиМ (Штраус 1992: 443-444).

Однако ответ Иешуа на вопрос Пилата о разрушении храма, хотя и отсылает ко вполне определенному фрагменту Евангелия от Иоанна («Разрушьте храм сей, и я в три дня воздвигну его <...> он говорил о храме Тела Своего» – Иоан. 2: 18–22), тем не менее звучит не как предсказание собственного воскрешения, а как художественный образ: «Я <...> говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся храм новой истины. Сказал так, чтобы было понятно» (5, 26).

В шестой редакции мотив притчеобразных речей Иешуа подчеркивался: «Ведь я-то говорил иносказательно о храме, а он понял, так же как и другие, это буквально» (562-7-8-43).

Виффагия –

«место смоковниц», селение, расположенное на склоне Елеонской горы, где Иисус проводил ночи последней недели своей жизни.

Гипподром –

ипподром, построен Иродом Великим, который был поклонником греческой и римской архитектуры. Некоторые исследователи усматривают в изображении Ершалаима топографические реалии современной Булгакову Москвы. Так, сквозь соседствующие и переходящие одна в другую площади – гипподромную, базарную и большую – перед стеной дворца Ирода проступают Охотный ряд, Красная и Манежная площади Москвы. В одной из ранних редакций, которые почти всегда содержали более прямолинейные смысловые и художественные решения, Булгаков говорит о трибуне, которую могут создать около могилы казненного Иешуа его тайные последователи. Здесь можно усмотреть намек на Мавзолей на Красной площади, так же как соседнюю Манежную площадь – место выездки и конных соревнований – можно сопоставлять с гипподромной площадью в булгаковском Ершалаиме (подробнее о «московской» подоплеке топографии Ершалаима см.: Бобров 1998). В подготовительных материалах к роману сохранились выписки из словарных статей «Гипподром» и «Иерусалим», относящиеся, например, к описанным в МиМ статуям богов, стоявшим на дворе за стойлами и в других местах гипподрома и считавшихся «покровителями ристалищ».

на утреннем безжалостном ершалаимском солнцепеке –

жара может означать присутствие дьявола, тем более что Воланд утверждал, что был в Ершалаиме инкогнито во время рассказанных им событий. Выдвинута гипотеза, что Воланд выступал в облике Афрания (Б. Гаспаров), однако можно предположить иное: он растворен в зное и жаре, образующих фон действия. Зной, в некоторых религиозных системах ассоциирующийся с нечистой силой, с дьяволом, многократно упоминается в тексте как необыкновенный для месяца нисана. Допрос, суд и казнь Иешуа совершаются под палящим солнцем, что косвенным образом свидетельствует об их злой, дьявольской природе.

В ершалаимском сюжете превалирует смертоносное светило, безжалостный, адский, «раскаленный» шар. Московский же сюжет, начинаясь жарким летним днем, сценой, проецирующейся на день казни Иешуа («жаркий закат», «солнце, раскалив Москву», «знойный воздух»), обращен тем не менее к лунной тематике. Солярный мотив здесь сходит на нет. Если в сцене на Патриарших прудах, где говорилось, что «солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо» (5, 8), его уход еще воспринимался как обыденное завершение жаркого дня, то финальные страницы романа уже не оставляют сомнений в связи мотива уходящего солнца с темой московского Апокалипсиса. Знаменательно позже отвергнутое отнесение этого события к конкретной дате – 14 июня 1943 г., «той страшной субботе <...> когда потухшее солнце упало за Садовую» (Булгаков 1992: 246). Эта дата связана у Булгакова с предсказанием Нострадамуса о конце света в 1943 г. Любопытно, что запись о Нострадамусе дана с проекцией на себя: Булгаков подчеркивает, что они тезки: «Michel Notre-Dame (1505(?) – 1566) Нострадамус Михаил род. 1503 г. (Правил) Конец света в 1943 г.!» (562-8-1-34, 35 и 39).

Именно в преддверии конца света, в момент наибольшей жары, в Москве и объявляется Князь тьмы. Апокалипсическая подоплека видна и в мотиве расколотого солнца, который настойчиво возникает, начиная с первой сцены романа и кончая его последними страницами. Апокалипсический ряд подчеркнут тем, что солнце упоминается в основном на закате, а также соответствующей лексикой соседних эпизодов: «в последний раз», «навсегда», «попрощаться с городом» (5, 361), «Навсегда! Это надо осмыслить» (5, 365) и т.д.

Что такое истина? –

согласно новозаветному преданию (Иоан. 18: 38), этот вопрос был задан Иисусу Понтием Пилатом. Ответа Иисуса в Евангелии нет, потому что для Пилата это риторический вопрос. В Евангелиях Иисус сам является воплощением истины: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Иоан. 14: 6). В отличие от этого, в подкрепление своей установки на изображение

Иешуа как просто человека, Булгаков делает его ответ Пилату предельно бытовым. В одной из ранних редакций Пилат, разочарованный приземленностью ответа, говорит: «Такую истину и я могу сообщить» (Булгаков 1992: 218), однако позже автор заменяет ответ предсказанием Иешуа о том, что прокуратор сейчас избавится от головной боли. Таким образом, сохраняется двойственность облика Иешуа.

Особое значение разговору Пилата с Христом о том, «что есть истина?», придавал Фаррар, считающий, что в ходе этого разговора Пилат понял, что Иисус «не только был совершенно невинен, но был бесконечно выше и лучше своих неистовых святотатственных обвинителей» (Фаррар 1893: 525). Соседствующий с этой сценой диалог о «царстве истины и справедливости» приоткрывает вторую валентность мотива истины, его связь с мотивом власти. На «низшем» уровне истина заключается в том, что у прокуратора болит голова (Иешуа апеллирует к чисто человеческой, «слабой» стороне прокуратора), но одновременно предстает истина в «высшей» своей ипостаси – как свойство высшей реальности, качество иного мира, «царства истины и справедливости», отмеченного отсутствием какой бы то ни было власти (5, 32). Пилат способен принять первое, ко второму он не подготовлен. Первая реакция прокуратора на уход Иешуа – некому будет лечить «злые боли» (5, 36). Этим он склонен будет объяснять свою тоску после приговора. Подлинный смысл происшедшего, как и эфемерность собственной власти, откроется ему позже.

В свете присутствия имени Канта на страницах романа возможна и отсылка к его пассажу: «Что есть истина? Вот знаменитый старый вопрос, которым предполагали поставить в тупик логиков...» (Кант И. Критика чистого разума. М., 1994, 74)

гроза –

три канонических Евангелия повествуют о наступлении тьмы: Мф. 27: 45-51, Мк. 15: 33-38, Лк. 23: 44-46. У Булгакова гроза и тьма имеют отчетливые апокалипсические интонации, описаны как «катастрофа» (5, 290).

Поздние источники воспринимали наступление тьмы как лунное затмение. Распятие Христа, совпавшее с затмением Луны, согласно историкам, породило представление о связи истории Христа с ночным светилом и уходящим в глубокую древность культом умирающей и воскресающей Луны. Отсюда возникли представления о Христе как лунном Боге и Луне как небесной сфере его обитания, куда устремляются души мертвых. Возможно, Булгакову были известны эти лунные культы. Его Иешуа, а в большей мере мастер безусловно «лунные» герои.

Елеонская гора –

от греч. олива, маслина – Масличная гора близ древнего Иерусалима.

великий врач –

несмотря на намерение Булгакова показать Иешуа как простого смертного, он тем не менее предстает провидцем и магом-целителем (в мифологии известна связь Христа с целителями древневосточных религиозно-философских систем). Бродячий философ предсказывает судьбу Иуды, и не только телепатирует, читает мысли прокуратора, но и диагностирует и исцеляет его чудесным образом, как бы проявляя свою причастность герметической медицине. Поначалу Пилат и считает его магом-целителем. В редакциях исцелению Пилата сопутствовало указание на принадлежность Иешуа к сословию магов. Пилат задавал вопрос по формуле протокола Синедриона и из ответа Иешуа делал вывод о его причастности к египетской эзотерической школе: «Почему о тебе пишут – египетский шарлатан? – А я ездил в Египет с Бен-Перахиа три года тому назад, – объяснил Ешуа» (562-6-2-39). В другой редакции та же мысль была высказана лапидарнее: испытав облегчение после снятого приступа боли, прокуратор спрашивал: «Ты был в Египте?» и получал краткий ответ Иешуа, понявшего невысказанную мысль наместника: «Да, был» (Булгаков 562-7-7-115).

В последующих редакциях Булгаков сужает провидческий дар Иешуа, но степень его магического воздействия сохранена и подчеркнута тем, что в дальнейшем он обретает новообращенного ученика в лице самого Пилата.

Фаррар упоминал известное измышление, что Христос был отлучен раввином Иошуа Бен Перахиа «за принесение Им черной магии из Египта» (Фаррар 1893: 504). Утверждение о том, что Иисус научился в Египте колдовству, муссировалось антихристианской литературой. Однако этот фрагмент текста может быть интерпретирован не только как одно из чудес, творимых Мессией, но и как результат наблюдательности героя, что представляет собой обычную для Булгакова двойную (фантастическую и реалистическую) мотивировку событий.

перерезать волосок уж наверно может лишь тот... –

сцена подхватывает ситуацию на Патриарших прудах, разговор иностранного профессора и Берлиоза, и подготавливает тем самым финал романа, где перед нами возникают два вершителя, две силы, решающие судьбу мастера и его подруги (ср. также каламбурное продолжение темы – «Не знаю, кто подвесил твой язык...» – 5, 28). Вспоминается также новозаветный диалог Пилата и Иисуса Христа: «...я имею власть распять Тебя и власть имею отпустить Тебя?» – «ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было тебе дано свыше» (Иоан. 19: 10–11).

Во внешних своих проявлениях сила соотнесена с властью, но в конечном итоге она оказывается иллюзорной, не простирающейся за пределы земного существования. Фраза Иешуа – преамбула темы о границах реальной власти. Дальнейший текст подтверждает зависимость судьбы прокуратора от «бродячего философа».

Сузские ворота –

«так назывались центральные восточные ворота Второго храма...» (Эльбаум 1981: 95).

приход Иешуа в Ершалаим –

перечисляя обстоятельства прихода Иешуа Га-Ноцри в Ершалаим, описанные в доносе, прокуратор, по сути, повторяет евангельское описание входа в Иерусалим Иисуса Христа (см.: Мф. 21: 5–11). Иешуа, образ которого Булгаков последовательно очищает от церковной традиции, отрицает почти все детали этого описания.

Дисмас, Гестас и Вар-равван –

в одной из тетрадей 3-й редакции среди записей о некоторых реалиях иерусалимского сюжета читаем: «Двое казненных с Иешуа Гестас и Дисмас (лат. Евангелие Никодеми)» (562-7-3-13). *Вар-равван* обозначает в одном из падежей «сын отца» в переводе с арамейского. В форме номинатива *Варрава* присутствует во всех канонических Евангелиях.

манипул –

отряд, включающий две центурии (т.е. 200 воинов).

турма –

подразделение эскадрона (ала – *alae* – в «Материалах к роману» Булгаков выписывает значение этого слова: «конные полки во вспомогательных войсках»; в але, или эскадроне, насчитывалось от 300 и более воинов) римской армии, одно из 20, в каждое из которых входило 30 человек.

Идиставизо –

речь идет о долине на берегу реки Везер в районе т.н. Вестфальских ворот, где в 16 г. н.э. римский полководец Германик, племянник императора Тиберия, разбил войска предводителя германского племени херусков Германа (Арминия).

легат –

здесь: командир легиона.

ласточка –

в христианской культуре одно из воплощений Иисуса Христа. Реальная ласточка как перелетная птица в это жаркое время года должна быть уже на севере, так же, впрочем, как и соловьи, поющие в Гефсиманском саду, куда Низа зовет Иуду. Возможно, это еще одно из скрытых сопоставлений Ершалаима и Москвы, в широтах которой обитают эти перелетные птицы с весны до осени (см. об этом: Бобров 1998).

Дальнейшие события наталкивают на мысль, что, возможно, обыгрывается известная русская примета: залетевшая в дом птица – к смерти.

бродячий философ оказался душевнобольным –

одна из версий, бытовавших среди историков. Так, Ж. Мелье (XVIII в.) считал Христа душевнобольным, который мнил себя Богом. В 1920-е гг. XX в. это была одна из удовлетворявших советскую идеологию версий (ср.: Минц 1924).

Кесария Стратонова –

или Палестинская – приморский город, выстроенный Иродом Великим на северо-западе от Иерусалима, резиденция прокураторов Иудеи. Одна из трех Кесарий, названных в честь римских цезарей (кесарей). Две другие – Кесария Капподокийская и Кесария Филиппова. Поначалу Булгаков, вероятнее всего, относил резиденцию Пилата к Кесарии Филипповой (ср.: «В какой Кесарии жил прокуратор? Отнюдь не в Кесарии Филипповой, а в Кесарии Палестинской, или же в Кесарии со Стратоновой башней» 562-8-1-29). Согласно книге Э. Ренана «Апостолы», Кесария Стратонова была выстроена Иродом Великим на месте крепости, называвшейся «Башня Абдастарты, или Стратона» (Ренан 1911: 127).

на этой плешивой голове –

видение Тиверия и страх перед ним, охвативший Пилата, может быть возведен к монологу из «Царя Иудейского» К.Р.:

«И есть ли в целом мире уголок, /Где б со своей Капреи неприступной /Зловещий, лысый, сгорбленный старик /Рукою дряхлой, сморщенной, но мощной / Не мог меня достать и раздавить?» (Толстая 1991: 27). Предположение кажется убедительным и в силу того, что в библиотеке Булгакова был указанный исследовательницей источник: К.Р. /Романов К.К./ Царь Иудейский: Драма в 4-х действиях. СПб., 1914.

В то же время этот фрагмент достаточно близок к реакции Пилата на беседу с Иисусом, которую описывает Фаррар: «Ему пришел на мысль старый похмурый император Тиверий, который в настоящее время в Капрее таил в своем сердце мстительные виды и ядовитые подозрения...» (Фаррар 1893: 425; см. также 536).

капрейские сады –

Капрея, архаическое название острова Капри.

Иуда из Кириафа –

в Евангелиях он именуется Иуда Искариот и является учеником Христа. Значение прозвища Иуды «Иш-Кариот» не вполне ясно. Иногда это название отождествляют с городом Кириафом, расположенным к северо-западу от Иерусалима. Иногда выводят из арамейского «лживый» или, по другой версии, «красильщик». Если верно отождествление Кериота с городом Кириаф, то Иуда – один из апостолов Христа из Галилеи (Аверинцев 2000: 98). Он ведал расходами общины учеников Христа и, судя по евангельским текстам, оказался не совсем добросовестным. Согласно Евангелиям, Иуда сам пошел к первосвященникам и предложил свои услуги.

Булгаков не во всем придерживается евангельского сюжета: его Иуда незнаком с Иешуа Га-Ноцри и доносит на него из любви к деньгам.

Евангельский Иисус перед распятием указал на предавшего его Иуду, булгаковский же Иуда представляется Иешуа очень любезным человеком. Но он назван и «любознательным человеком» (именно так охарактеризован в московском

сюжете барон Майгель, а это на языке романа означает «доносчик»).

светильники зажег... –

Иуда зажег светильники, чтобы спрятанные им свидетели могли разглядеть лицо преступника, как того требовал закон. По мнению Ренана, это была «юридическая западня»: скрытые перегородкой свидетели оставались невидимыми и слышали все сказанное. С этим перекликается также запись в книге с материалами к пьесе «Мольер», которая какое-то время писалась параллельно с романом: «Когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (562-17-4-14 – рукой Булгакова ниже написано: «запись н. пр.», что можно истолковать как «не пригодилась»).

попросил высказать свой взгляд на государственную власть –

провокаторская просьба случайного знакомого – Иуды – отсылает к названию первой главы – «Никогда не разговаривайте с неизвестными», ибо такие ситуации и в московском, и в ершалаимском мире кончаются плачевно. История, по Булгакову, вообще циклична.

вбежали люди, стали вязать меня –

отступая от евангельской традиции, Булгаков переносит арест Иешуа из Гефсиманского сада в дом Иуды. Поведение Иешуа высвечивает его человеческую природу и представляет как невинную жертву обстоятельств и сложной политической жизни Ершалаима.

кесарь (или цезарь) –

вначале фамильное имя в роде Юлиев; со времени правления Октавиана (63 до н.э.–14 н.э.) стало титулом римских императоров. Кесарь, в правление которого римским прокуратором в Иудее был Понтий Пилат, – Клавдий Нерон Тиверий (Тиберий; 42 до н.э.–37 н.э.).

«Закон об оскорблении величества» –

закон, внушающий ужас Понтию Пилату, широко применялся жестоким и подозрительным Тиберием в последние годы правления. Первоначально закон был направлен только против предательства в военных действиях, мятежников и дурного управления государством, однако вскоре император Август, а затем и Тиберий начали использовать его и против сочинителей. С 27 г. нелюдимый кесарь, страдавший проказой, жил на острове Капри.

В третьей редакции закон присутствует в тексте как laesa majestas (562-7-1-47 об.). Булгаков выписывает варианты названия закона на латыни: *Crimen laesae majestatis divinae, Crimen laesae out minual majestatis, Lex Apuleia de majestate* (562-6-1-16 об.). Однако, видимо, в связи с принципиальной установкой на воспроизведение всех иноязычных реалий на русском языке (см.: Гаспаров 1994), латинского названия в окончательном тексте нет.

мысли <...> и какая-то совсем нелепая среди них о каком-то бессмертии –

имя Понтия Пилата в дальнейшем вошло в христианский *Символ веры.* Пилату выпала «страшная честь» (С. Аверинцев) остаться в исторической памяти распинателем Христа. Мотив бессмертия ложного и причащения к «бессмертию действительному», дарованному художнику, – устойчивый мотив творчества Булгакова. Вот как звучит финал «Пролога» в «Жизни господина де Мольера»: «Тот, кто правил землей, *считал бессмертным себя, но в этом, я полагаю, ошибался.* Он был смертен, как и все, а следовательно – слеп. Не будь он слепым, он, может быть, и пришел бы к умирающему, потому что в будущем увидел бы интересные вещи и, возможно, пожелал бы приобщиться к *действительному бессмертию»* – 4, 231).

...передернул плечами <...> а руки потер, как бы обмывая их –

отсылка к описанному только в Евангелии от Матфея (Мф. 27: 24) жесту Пилата в ответ на требование народа освобо-

дить не Христа, а Варраву. В знак того, что он невиновен в крови «праведника Сего», невинного Иисуса, Пилат умывает руки. Здесь он может быть истолкован как игра автора с читателем: вводя многочисленные разночтения с каноническими Евангелиями, Булгаков тем не менее сохраняет некоторые их ключевые моменты и таким образом настаивает на евангельском подтексте романа.

Лысая Гора (Голгофа) –

в переводе с еврейского – *череп;* обозначение холма, круглого, как череп (ср. русское – Лобное место). Место, где был распят Христос. До сих пор не прекращаются споры, где именно по отношению к Иерусалиму находилась Голгофа, т.е. место казни в момент распятия Христа. По законам того времени Голгофа не могла находиться в черте города, между тем именно таково ее современное каноническое прикрепление к местности. «Позорная смерть Христа вне пределов города, рано ставшего символом бездомности, бесприютности христиан, соотносится с ветхозаветными очистительными обрядами, при которых тела закланных жертвенных животных удаляли за сакральную границу стана или города» (Аверинцев 2000: 61).

Булгаков использует русифицированное название, что позволяет ему отождествлять Голгофу с Лысой Горой под Киевом, связанной в сознании славян с шабашами ведьм (ср. 5-ю главу романа «Белая гвардия»). По мнению М. Петровского, модель мира у Булгакова киевоцентрична, а Иерусалим, Рим, Париж и Москва написаны с киевской натуры. Из окон квартиры Булгаковых по Андреевскому спуску в Киеве была видна одна из нескольких киевских Лысых Гор. Ее называют также Ведьминской горой, и соседствует она с урочищем, на котором, по преданию, ведьмы собирали травы (Истории 1998: 8). В материалах к роману есть запись: «Лысая Гора. Череп, к северо-западу от Ершалаима. Будем считать расстояние 10 стадий от Ершалаима. Стадия! 200 стадий – 36 километров» (562-8-1-9).

Образ Голгофы мог отложиться в памяти Булгакова еще с момента его знакомства с панорамой «Голгофа», выполненной К. Фрошем, И. Крюгером и С. Фабианским и представленной в специально выстроенном для нее павильоне на Владимирской горке в Киеве. Из периодики того времени известно («Голгофа» демонстрировалась до 1934 г.), что панорама производила на зрителей сильнейшее впечатление. Гимназистов водили туда на экскурсии (сведения из экспозиции «Музея истории одной улицы» в Киеве).

первосвященник Каифа –

Иосиф Каиафа (так в русском переводе Евангелий) был первосвященником с 18 г. н.э. (по другим сведениям с 25 г. н.э.). В 36 г., вскоре после того, как был смещен со своего поста Понтий Пилат, Каиафа также был лишен звания первосвященника сирийским легатом Вителлием.

глыба мрамора с золотою драконовой чешуей вместо крыши –

свое описание Ершалаимского храма Булгаков заимствует из книг Фаррара и Ренана. Фаррар, в частности, упоминает граненые «глыбы красного и белого мрамора», «мраморные колоннады», террасы и «последнюю площадку, завершающуюся действительным святилищем и местом святая святых <...> которое при своей мраморной белизне и золоченых кровлях походило на величественную гору, снеговая вершина которой золотом горела на солнце» (Фаррар 1893: 41 и 446).

Из книг Фаррара и Ренана в тетрадь «Материалы к роману» были перенесены следующие сведения: «Храм строился с 20 г. до Р.Х. по 62 г. по Р.Х.; в храме были „десять ворот, обложенные золотом и серебром... ворота... из коринфской бронзы... портики... колоннами... камни из красного и белого мрамора...“ (Фаррар: 650)

„...гору Мориа и блестящую перспективу террас храма и крыш, покрытых сверкающими чешуйками...

...при восходе солнца священная гора ослепительно сияла и представлялась глыбой снега и золота“ (Ренан: 252)» (562-8-1-15 об., 16).

поплыла <...> какая-то багровая куща, в ней закачались водоросли –

согласно одной из легенд, Понтий Пилат покончил с собой и оказался погребен в горном озере в швейцарских Альпах. По преданию, бывший римский наместник в Иудее ежегодно в Великую пятницу появляется близ Люцерна, на горе, носящей его имя, и умывает руки (Эльбаум 1981: 83).

Антиохия –

столица Сирийского государства, а затем – провинции Сирия, местопребывание римского наместника. Богатый город, удобно расположенный почти на равном расстоянии от Константинополя и Александрии. По преданию, именно в этом городе ученики Христа впервые были названы *христианами*, то есть последователями Христа.

Соломонов пруд –

три искусственных водоема неподалеку от Иерусалима. Римляне собирались построить акведук, чтобы снабжать Иерусалим водой из этих прудов.

...пришлось снимать щиты с вензелями императора –

см. комментарий *Понтий Пилат.*

дело идет к полудню –

несмотря на более или менее точное указание времени, вторая глава заканчивается фразой: «Было около десяти часов утра». Это противоречие – не единственный след незавершенности романа: Булгаков, измученный болезнью, прервал его правку примерно за месяц до смерти, в феврале 1940 г.

повешение на столбах –

именно этот вид «позорной казни» (5, 41) приуготовлен Иешуа и двум разбойникам. Булгаков, тщательно воссоздающий атмосферу Ершалаима I в. н.э., избегает слова «крест», так же как и слова «распятие». Повешение происходит на «свежеотесанных столбах с перекладинами». Булгаков и в этом случае дистанцируется от Евангелий с их веками освященной традицией. С этой целью он снижает градус повествования и, лишая его торжественности, упоминает рядом со столбами «веревки, лопаты, ведра и топоры» (5, 168). В самой сцене казни к ним добавляются «грязные тряпки, лежащие на земле у столбов, тряпки, бывшие недавно одеждой преступников» (5, 176).

Глава 3. СЕДЬМОЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО

Вода в пруде почернела, и легкая лодочка уже скользила по ней... –

сочетание прогулочной лодки, женского визга (у Булгакова – смеха) и упомянутой рядом полной луны – «...совершенно отчетливо была видна в высоте полная луна...» – рождает ассоциацию с вечером, описанным в блоковской «Незнакомке» и воспринимаемым как беглая фиксация дисгармоничного, «страшного мира»:

«Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск».

без акцента, который <...> то пропадал, то появлялся –

эта странность в облике незнакомца имеет прямое отношение к развиваемой Булгаковым теме «фальшивого иностранца». В романе многократно слышатся реплики о зловредных иностранцах, вредителях и злопыхателях, но при этом Моск-

ва изображена как герметичное пространство, в котором пребывание иностранцев жестко регламентировано. Ограничено и их передвижение (ср. фразу Босого: «...иностранцам полагается жить в „Метрополе“» – 5, 96; обязательный маршрут экскурсий, включащий психиатрическую клинику и т.д.). Однако, несмотря на частотность возникновения мотива иностранца в тексте, настоящих иностранцев в МиМ нет. Есть лишь двое фальшивых – говорящий в Торгсине с иностранным акцентом, очевидно, сотрудник спецслужб, и Воланд. Двойственность его облика в первой сцене подчеркивается постоянно: обстоятельствами появления, предложением сигарет любой марки, все тем же то исчезающим, то появляющимся акцентом.

Так же как в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова «турецкий акцент» пишущей машинки призван скрыть упомянутые в записных книжках Ильфа «бумаги с кавказским акцентом», намекающим на Сталина (см.: Каганская, Бар-Селла 1984: 27–28), так и в МиМ одновременное существование и отсутствие акцента у Воланда заставляет вспомнить о претензии вождя на то, что он представляет прежде всего русский народ. Грузинский акцент Сталина мог упоминаться в анекдотах, но на официальном уровне его речь воспринималась как безупречная. То пропадающий, то появляющийся акцент Воланда – еще одно подтверждение версии, что Сталин – один из прототипов образа булгаковского дьявола.

«Метрополь» –

известная своей роскошью гостиница в самом центре Москвы построена в 1899–1903 гг. архитектором В. Валькоттом, панно на фасаде выполнено по рисункам Михаила Врубеля. С конца 1920-х гг. в ней жили преимущественно иностранцы.

дяде в Киев –

ассоциируется со второй частью известной поговорки: «В огороде бузина, а в Киеве дядька», обозначающей нелепицу, несовместимость двух вещей или явлений.

...сбегаю на угол, звякну по телефону... –

телефон, который зачастую мешал писателю работать (см. его письма к жене в Лебедянь в 1938 г.), выполняет в романе функцию бесполезной или зловещей «аппаратуры». Чаще всего он, прямо или косвенно, связан с нечистой силой и обеими смертями в московской сюжетной линии – Берлиоз идет звонить в ГПУ, а барон Майгель по телефону напрашивается на бал сатаны. Свита Воланда пользуется телефоном весьма охотно: Азазелло звонит Маргарите, а обращающиеся с вопросами о Воланде в интуристское бюро получают ответы, нужные дьяволу. В поворотные моменты телефон внезапно отказывает, например, когда Римский пытается заказать разговор с Ялтой, чтобы проверить присутствие там Лиходеева. По телефону Азазелло предупреждает Варенуху никуда не носить телеграммы, а Гелла удерживает Римского от звонка в ГПУ.

ГПУ – вторая инстанция, наиболее часто имеющая дело с телефоном. Именно туда собирается звонить Берлиоз, перед тем как попадает под трамвай, а Римский – справиться о предположительно арестованном Варенухе. Следователям звонят агенты из дома на Садовой с сообщением о квартире 50 и, наконец, из ГПУ звонят Семплеярову с требованием помочь следствию.

Число примеров можно умножить, но ясно, что телефон вполне бесполезен: на другой день после сеанса в Варьете там непрерывно звонят телефоны, но выяснить что-либо так и не удается. С тем же успехом члены правления МАССОЛИТа в поисках Берлиоза зря звонят Лавровичу и в комиссию изящной словесности.

седьмое доказательство, и уж самое надежное... –

утверждение Воланда отсылает нас к булгаковской семантике чисел. Роман буквально испещрен ими. В большинстве случаев числа, соотносясь в том или ином виде с числовыми моделями разных традиций, обретают индивидуальные авторские значения, становятся способом описания мира и одной из значимых его характеристик. Так, сакральное число 7, пронизывающее

историю культуры разных народов как эмблема Вселенной и считающееся в быту «счастливым», в МиМ – число дьявола, сопровождающее демонологический пласт (гл. 7-я называется «Нехорошая квартира»; сатана заключает контракт на 7 выступлений; «неделька» – предполагаемое время гастролей Воланда, магическая колода карт оказывается в 7-м ряду и т.д.).

турникеты –

вертящиеся калитки для предотвращения несчастного случая (например, на выходе из парков и аллей) устанавливались преимущественно в центре Москвы, в том числе в районе Садовой улицы.

Турникет ищете, гражданин? –

фраза свидетельствует о тотальной погруженности ситуации астрологического гадания и его последствий в разноплановую игровую стихию. Ей созвучно глумливое подталкивание Берлиоза к смертной минуте «неизвестным гражданином» в одном из вариантов романа: «Вы аккуратны, секунда в секунду <...> Ваш срок истекает, гражданин <...> Прямо попадете, куда надо...» (Булгаков 1993: 37).

Обращение к Берлиозу отражает смену ментальных установок: в посленэповскую эпоху слово «товарищ» (ранее синономичное «большевику») начало тесниться словом «гражданин».

Навстречу редактору поднялся тот самый гражданин –

двукратное появление «соткавшегося из воздуха» субъекта в 1-й и 3-й главах поддерживает «литературное поле» романа, восходя к сцене из «Господина из Сан-Франциско» (см. комментарий к 1-й главе): «Вежливо и изысканно поклонившийся хозяин <...> на мгновение поразил господина из Сан-Франциско: он вдруг вспомнил, что нынче ночью, среди прочей путаницы, осаждавшей его во сне, он видел именно этого джентльмена <...> Удивленный, он даже чуть было не приостановился. Но так как в душе его уже давным-давно не оста-

лось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств, то сейчас же померкло и его удивление» (Бунин 1966: 317–318). Сходным образом ведет себя и Берлиоз, который «так и попятился, но утешил себя тем соображением, что это глупое совпадение и что вообще сейчас об этом некогда размышлять» (5, 47).

трамвай, поворачивающий по новопроложенной линии с Ермолаевского переулка на Бронную... –

Ермолаевский переулок и Бронная находятся у Патриарших прудов.

Трамвай был основным видом общественного транспорта в Москве (троллейбус появился в 1933-м, метро – в 1935 г.). Наличие трамвайного пути в этом месте в 1920–1930-е гг. оспаривается современниками (Н. Крандиевская). К трамваю Булгаков испытывал неприязнь: одна из его квартир находилась прямо у трамвайных путей, и визг тормозов преследовал его днем и ночью. Несмотря на то что с 1924 до 1928 г. количество маршрутов утроилось, трамваев не хватало, они «прилетали переполненные, задыхающиеся люди висели, уцепившись за поручни» (562-6-3-14 об.), «визжали омерзительно» (562-6-4-3), в них всегда была давка, их брали с боем, приступом. Люди висели на буферах, подножках, было немало «зайцев». Гибель под трамваем или увечье – достаточно частое явление 1920-х – начала 1930-х гг. Так, сорвался с подножки трамвая и погиб актер Мамонт-Дальский (Неелов), отец первого мужа Е.С. Булгаковой.

Трамвай – это и место, облюбованное карманниками (ср. реплику «С таким в трамвай не садись!» после фокуса Коровьева с часами Римского), и поле классовых столкновений (ср. ставшую знаковой для 1920-х гг. типичную «трамвайную» фразу «Ишь, шляпу надел!»).

алая повязка вагоновожатой –

в 1920-е гг. остро встал вопрос о том, какую одежду должны носить комсомольцы. Белая блузка, черная юбка и красная ко-

сынка кодировали принадлежность женщины к комсомольским активисткам (как фригийский красный колпак эпохи Великой Французской революции – Лебина 1999: 211). Алая повязка – атрибут женской пролетарской моды и указание на то, что водителем трамвая была комсомолка: Берлиоз, уточняя прогноз своей смерти при помощи расхожих клише эпохи («А кто именно? Враги? Интервенты?»), слышит издевательский ответ Воланда: «Нет, русская женщина, комсомолка».

мелькнула луна, разваливаясь на куски –

в контексте романа распадение на куски, осколки – знак Апокалипсиса, в данной сцене «личного» Апокалипсиса Берлиоза. Неоднократно повторяется «изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце» – в стеклах дома напротив аллеи на Патриарших (5, 11), «вдребезги разбитое солнце в стекле» (5, 371) в финале романа – знак Апокалипсиса Москвы и т.д.

трамвай накрыл Берлиоза –

присутствие сцены гибели Берлиоза (или того же героя под другими именами) во всех вариантах романа, т. е. с самого начала работы над МиМ, позволяет предположить, что в основу этого фрагмента было положено некое реальное событие. Таким можно считать гибель под трамваем в Берлине известного литературного критика Юлия Айхенвальда. Она зафиксирована, например, в письме Б.К. Зайцева И.А. Бунину от 25 декабря 1928 г. Даже пространственное описание места трагедии аналогично происходящему в МиМ (5, 60): «[Айхенвальд] Вышел и на бульваре (<...> трамвай идет совсем рядом с аллеей) – по близорукости своей и попал под вагон. <...> Изуродован ужасно, выбиты зубы и т.п.».

...отрезанная голова Берлиоза –

мотив отсечения головы восходит к комплексу мифологических представлений, отразившихся в искусстве конца XIX – начала XX в., особенно в культуре модернизма. Мифо-

логические источники мотива – сюжеты о Юдифи и Олоферне, Саломее и Иоанне Предтече, Персее и Медузе. Особую популярность сюжета связывают с «Иродиадой» Г. Флобера и «Саломеей» О. Уайльда. В творчестве ряда поэтов, у которых появляется этот мотив (Блок, Мандельштам, Гумилев, Волошин и др.)» обезглавленный сохраняет свойства живого человека.

У Булгакова, роман которого фокусируется на христианской мифологии, отрезанная голова на блюде в сцене бала сатаны, естественно, вызывает ассоциации с легендой об усекновении головы Иоанна Крестителя. Однако «гильотинирование» атеиста Берлиоза дано в травестированном по отношению ко всем мифологическим источникам виде (гибель подчеркнуто антиэстетична, нелепа, происходит из-за пролитого Аннушкой постного масла и т.д.). Возможно, что история с отрезанной головой, сохраняющей способность чувствовать и жить, актуализирована под влиянием западноевропейской литературы – в частности, новеллы Э. По «Трагическое положение» (С. Шиндин). Возможны и иные параллели (описание манипуляций с отрезанной головой в книге М. Орлова «История сношений человека с дьяволом» или сюжетные перипетии романа А. Беляева «Голова профессора Доуэля» – Соколов 1991: 140). Любопытно в этом плане посещение Булгаковым Института переливания крови, где производились опыты С.С. Брюхоненко с отрезанной головой собаки (Дневник 1990: 42–43, 50).

Можно рассматривать этот фрагмент и как пародию на заклание пасхального агнца между закатом солнца и окончанием вечерней зари 14 нисана. Зарезанный трамваем Берлиоз не попадает в Дом Грибоедова на «тайную вечерю» со своими учениками, коих, как заявлено у Булгакова, двенадцать.

Важно и другое: в этой сцене на уровень поверхностной структуры текста выходит важнейший мотив романа, за которым стоят ментальные установки автора, мотив «преступления и наказания». Сценой на Патриарших открывается целая серия самых разнообразных преступлений (от вранья по телефону до доноса) и последовавших наказаний. Берлиоз – в ран-

них редакциях редактор журнала «Богоборец» – наказан прежде всего за то, что в журнале «Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. <...> Этому преступлению нет цены» (инвектива Булгакова в адрес реально существовавшего журнала «Безбожник»; – Михаил 2001: 55).

О мотиве изуродованной, травмированной или отделенной от туловища головы в творчестве Булгакова см.: Яблоков 2001.

Глава 4. ПОГОНЯ

дворники в белых фартуках –

характерная черта эпохи 1930-х гг. Управдомы и дворники – воплощение охранительного начала, активные помощники властей и «компетентных органов», ненавистная для Булгакова социальная прослойка людей (уже в «Белой гвардии» появляется описание рыжебородого дворника).

подсолнечное масло –

параллелизм ершалаимской и московской сюжетных линий прослеживается даже в мельчайших деталях. Как правило, древние события, персонажи, ситуации изображаются в драматичном, возвышенном ключе, тогда как московские аналоги носят сниженный, часто комический характер. Такая параллель наблюдается и в данном случае. Подсолнечное масло (или, как его называли в быту, «постное», что особенно важно, если учесть, что действие романа приурочено к Великому посту), становится прямым поводом смерти поскользнувшегося на нем Берлиоза и, кроме того, составляет параллель розовому маслу, пропитавшему воздух Ершалаима и сводящему с ума Понтия Пилата.

в лунном, всегда обманчивом свете –

Луна – амбивалентный символ. Изменчивая и неверная, она стала божеством разных цивилизаций и символом превращений и трансформаций. Мотив луны пронизывает всю струк-

туру романа, а наделенность ночного светила особыми функциями свидетельствует о склонности Булгакова к созданию собственной лунной мифологии. В МиМ Луна – таинственный светильник вселенной, вестник или свидетель смерти (Иуды, Берлиоза) и предвосхищение выхода в иные пространства бытия (мастер, Маргарита, Понтий Пилат). Ее многозначная символика связана с целым комплексом мифологических мотивов, прежде всего античных, знакомых писателю еще из гимназических курсов (согласно реформе гимназического образования 1890 г., акцент ставился не на грамматике и переводах с греческого и латыни, а на чтении и толковании античных авторов).

В московском сюжете Луна появляется в самом разном виде десятки раз («лунное одеяние», «ночной свет», «лунное пылание», «лунное наводнение», лунный луч, лунная река и пр.) и в основном аккомпанирует линии мастера, едва ли не «лунного героя». В этом смысле облик мастера имеет коннотации с астральным божеством. Были распространены представления об астральном происхождении Иисуса Христа, олицетворяющем ночное светило, и шире – о лунарном происхождении христианства (Церен 1976, ср. название главы его книги: «Не был ли Иисус из Назарета Луной?»).

В московской части романа Луна связана и с демонологической линией, сопровождая разные инфернальные действия, вплоть до полета в ночь полнолуния.

С Луной соотнесены и представления об истинности – ложности и многомерности бытия. Так, уже после смерти Берлиоза Иван Бездомный, именно «в лунном, всегда обманчивом свете» на мгновение видит истинный облик Воланда, каким он предстанет перед читателем в сцене бала: «тот стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу» (5, 49). И в финальных сценах Бездомному, ставшему учеником мастера, именно в полнолуние в вещем сне дано истинное видение вещей. В любимом Булгаковым «Дон Кихоте» с его лунарной подсветкой именно при свете Луны «внезапно налетевшая мудрость» дает возможность Санчо осознать истинную суть Дон Кихота – Рыцаря Печального Образа.

держа под мышкою не трость, а шпагу –

шпага как атрибут романтического повествования появляется в МиМ достаточно часто, постоянно увязываясь с демонологической линией, что и понятно: демоны нередко изображались в виде воинов или рыцарей (см. комментарий к гл. 18-й). Кроме того, это очередная отсылка к Гете, где Мефистофель – обладатель плаща (накидки), петушиного пера на шляпе и шпаги с выгнутым эфесом.

Следуя одному из основных конструктивных принципов организации текста, игре «на опровержение», Булгаков уже в начале романа предвосхищает саму возможность появления незнакомца со шпагой в современной Москве, реализующуюся только во второй части, в сцене бала сатаны. В этом отношении шпага играет роль чеховского ружья, висящего на сцене в первом акте и выстреливающего в третьем. Ивану Бездомному здесь впервые придана провидческая способность, которая позже проявится в его снах. В то же время в качестве игры «на опровержение» читателю представлена и реалистическая мотивировка происходящего – обманчивый свет луны, так что однозначного решения сцены (стоял ли Воланд в самом деле со шпагой или это лишь привиделось поэту) не существует.

штукарь –

здесь: забавник, озорник, фокусник, шутник, фигляр.

кот, громадный, как боров –

явление черта в образе черного кота традиционно для демонологии и сохранилось в обывательских предрассудках по сей день. Черт в облике кота упоминается в булле 1233 г. Папы Римского Григория IX (см.: Сазонова, Робинсон 1997). Этим образом пронизана и мировая литература (А. Погорельский, Э. По, Ш. Бодлер и др.).

Генезис зооморфного антропонима одного из подручных Воланда не вполне ясен. Имя собственное черного кота – Бегемот – в книге М. Орлова, которую читал Булгаков, приво-

дится как имя беса, чудовища со слоновой головой, хоботом и клыками, коротеньким хвостиком и толстыми задними лапами (Орлов 1991: 342, 344). Оно возводится к библейскому монстру Бегемоту, буквально – «животному», «скоту», «зверю» (Соколов 1991, Лесскис 1999) или к Бафомету (Балонов 1997, Харер 2001). Последний – божество Ордена розенкрейцеров (15-й аркан Таро назывался Бафомет). Возникновение черной мессы связывали с ритуалами служения и поклонения Бафомету (Леви 1995: 139). Собрания во главе с сатаной в образе кота приписывали и альбигойцам. Поклонение дьяволу Бафомету инкриминировалось преследуемым тамплиерам.

В игровой стихии романа Бегемот сопоставляется или соседствует с разными животными. Вокруг него образуется своеобразный игровой бестиарий: сравнение кота с *боровом* исподволь вводит тему бесовского средства передвижения Наташи; в сцене перед балом Бегемот во время шахматной партии не может найти под кроватью *коня*, но ему попадается лягушка; после бала он рассказывает об убитом и съеденном им *тигре*; в Торгсине сглатывает «парочку *селедок*», причем швейцар свистит «как *соловьи* весной в лесу» (5, 340); наконец, появившись перед Воландом в главе 28-й, Бегемот держит в руке «цельную семгу в шкуре и с хвостом» (5, 351).

тройка двинулась в Патриарший –

число 3 – одно из наиболее значимых и универсальных в числовом ряду, может быть у Булгакова в одинаковой мере отнесено и к мифологии, и к религии, и к фольклору. Восходя к нескольким источникам сразу, отсылая соответственно к разным контекстам мировой культуры, любое число вместе с тем связано и с собственной, авторской системой чисел. В большинстве случаев число 3, в традиции сакральное и «счастливое», сопровождает демонологический сюжет, а его традиционная соотнесенность с символикой христианства – божественной Троицей – присутствует в травестийном виде. Она возникает в первой же сцене романа в виде инфернальной «троицы» на Патриарших прудах (с присущей

ей иерархией, главный – «профессор»). В пародийном виде она представлена тремя мужчинами, следящими за квартирой 50 и тремя агентами с револьверами, вбегающими в Торгсин (сюда же можно отнести упоминание трех учреждений, представивших три сводки с описаниями Воланда и т.д.). Травестийный, пародийный характер использования числа, свойствен булгаковской «нумерологии» и вполне соответствует авторской склонности к тотальной игре – иногда веселой и беспечной, иногда «кощунственной» и жестокой, ставшей универсальным структурообразующим принципом романа в целом.

Спиридоновка –

улица в Москве (позже переименована в улицу Алексея Толстого), названа по церкви Спиридона, построенной патриархом Филаретом в 1633–1639 гг. Шла от Большой Никитской, также упоминаемой в романе, до Садовой-Кудринской.

Никитские ворота –

площадь в Москве, названа по имени существовавшего в этом месте Никитского монастыря, уничтоженного в годы советской власти.

вагон А –

трамвай «А», маршрут которого проходил по Садовому кольцу (навстречу ему по тому же кольцу ходил трамвай «Б»). Как московская реалия упоминается в стихах О. Мандельштама: «Мы с тобою поедем на А и на Б, посмотреть, кто скорее умрет...» В народе этот трамвай называли «Аннушка». Публика здесь считалась более интеллигентной: в трамвае «А» ездили «портфели», расплачивались бумажками и серебром, в трамвае «Б» («букашке») – пассажиры платили медяками.

регент <...> ввинтился <...> в автобус... –

точная деталь быта Москвы: переполненный транспорт, в котором действовали законы особой сноровки.

котам нельзя! –

правила пользования трамваями постоянно уточнялись и совершенствовались. Запрещалось курить, провозить гусей, собак, котов и прочую живность.

улица Кропоткина –

редкий для Булгакова случай отклонения от прежнего названия улицы Пречистенка (аналогичный случай – «Большая Никитская, или Герцена»).

дом 13, квартира 47 –

высокая степень автобиографичности МиМ проявляется в том, что в роман вкрапляются не только конкретные факты биография Булгакова, но и реалии жизни его друзей и знакомых. Вероятно, этот адрес отражает местожительство его близких друзей, Н. Лямина и Н. Ушаковой (Савеловский переулок 12, кв. 66 – ср. суммы цифр 1, 2, 6, 6 и 1, 3, 4, 7, сводимые к 6). Это единственные знакомые писателя, жившие в районе исчезновения таинственного незнакомца, за которым гнался Иван Бездомный. В 3-й редакции также упоминались имена приятелей: «Николай Николаевич к Боре в шахматы ушли играть» (562-6-5-54). «Николай Николаевич», т.е. Н.Н. Лямин, и «Боря», наиболее вероятно, сотрудник Государственной академии художественных наук Б.В. Шапошников (по другой версии – Борис Земский, брат Андрея Земского, зятя Булгакова), познакомившийся с Булгаковым у Лямина. Возможно, некоторые черты т.н. кружковой литературы, особенно присущие ранним редакциям романа, объясняются отсутствием надежды на его публикацию и – в таком случае – его обреченностью на чтение и известность лишь в узком кругу друзей.

зимняя шапка и длинные ее уши... –

шапка-финка с развязанными и болтающимися наподобие ленточек у бескозырки тесемками – знак хулигана, проживающего в квартире, куда попал Бездомный, атрибут уголов-

ной субкультуры 1920-х гг., «копировавший» внешний вид матросов первых лет революции (Лебина 1999: 63). В «Записках покойника» в том же контексте упоминаются «шапка с ушами, подбитый глаз» (4, 471).

гулкий мужской голос в радиоаппарате сердито кричал что-то стихами –

в контексте особого присутствия в МиМ фигуры Маяковского этот голос воспринимается как принадлежавший ему (воспоминания о манере его чтения, а также булгаковские характеристики его голоса встречаются в фельетонах: «*бухал* над толпой надтреснутым басом», «вырос опять на балкончике и *загремел*» – 2, 297).

В МиМ, как правило, голоса героев «озвучиваются»: в большинстве случаев Булгаков указывает на тембровые характеристики: бас Воланда, дребезжащий тенор Коровьева, чистый и высокий голос Иуды, контральто Штурман-Жоржа и пр. (Смирнов 1991а).

около десятка потухших примусов –

примус – предшественник газовых и электрических плит, характерная примета времени и быта. «Десяток примусов» – знак коммунальной квартиры. Как отметил Ю.М. Лотман, квартира в МиМ – средоточие анормального мира, в пространстве которого «пересекаются проделки инфернальных сил, мистико-бюрократических функций, бытовая склока» (Лотман 1986: 37). В данном случае понятно, что в квартире живет около десяти семей, имеющих общую кухню.

Отдельная квартира в Москве 1920–1930-х гг. была роскошью и знаком принадлежности к элите. Так, члены правления МАССОЛИТа проживают в привилегированном Доме Драмлита, «роскошной громаде» с цоколем из черного мрамора и подъездом, вход в который сторожит швейцар с золотым галуном на фуражке. «Низший» ранг, рядовые писатели, квартир не имеют (в 3-й редакции романа существовала сцена бурного собрания писательского кооператива и была опи-

сана история писательницы Караулиной, живущей в коммунальной квартире, окнами «на сортир», с соседом, который бегал за ней по квартире с топором).

две венчальных свечи –

толстые витые свечи из воска, горели очень медленно, и после венчания их из церкви приносили домой, к иконе.

Экипировка венчальными свечами и бумажной иконкой, т.е. образом сверхъестественной реальности, наличие которой открылось Ивану на Патриарших прудах, не случайна: не сумев объяснить происшедшее с точки зрения ratio, герой бессознательно прибегает к церковным атрибутам.

гранитные ступени амфитеатра Москвы-реки –

в ранних редакциях МиМ прямо указывалось, что купание Ивана происходило у подножия знаменитого храма Христа Спасителя, построенного в память об изгнании французов в 1838–1983 гг. Самый большой православный храм в мире справедливо считался архитектурным центром Москвы: золоченые купола были видны со всех концов города. Храм был уничтожен (взорван) 5 декабря 1931 г.; в настоящее время восстановлен. На его месте должен был быть построен Дворец Советов со 100-метровой статуей Ленина. До уничтожения храма существовали не сохранившийся в настоящее время гранитный спуск к реке и «купель», т.н. московская Иордань. Погружение в нее коррелирует с магическим омовением в языческих религиях, в религиях Египта, Ассирии, Вавилона, со священным омовением в Иордане.

Купание Ивана именно в этом месте Москвы-реки значимо для понимания его образа. Иван Бездомный – эволюционирующий герой романа. Метаморфозы героя начинаются с истории на Патриарших прудах, а последующее купание легко проецируется на обряд крещения водой в *московской Иордани* и таким образом занимает особое место среди этапов, предшествующих духовным переменам. Обряд омовения в воде, «крещения» подразумевает возвращение утрачен-

ной чистоты души и тела и символизирует «смерть» прежней жизни и возможность обретения новой. Таким образом, омовение в сакральном источнике приравнивается к началу духовного рождения. Не случайно за омовением следует «явление» мастера, учеником которого Иван и станет, и открытие героем иных измерений бытия.

К Грибоедову! Дом Грибоедова –

под этим прозрачным названием Булгаков описывает принадлежавший некогда отцу А.И. Герцена и находящийся в центре Москвы (Тверской бульвар, 25) Дом Герцена. В 1920-е гг. там существовали правления многочисленных писательских ассоциаций (дом был передан Московскому союзу писателей в 1921 г.) и союзов (в частности, РАПП и МАПП). В нем помещались также литературное объединение «Кузница», редакции журналов «Литературный критик» и «На литературном посту», объединение крестьянских писателей (ВОКП), Всероссийский союз писателей и Союз поэтов. Кроме того, дом славился своим рестораном (был открыт 1 ноября 1925 г.). Во флигелях жили писатели. Н.Я. Мандельштам вспоминала, как из окна их с Мандельштамом комнаты были видны «двенадцать освещенных иудиных окон» и как вечерами зажигались в Доме Герцена окна Союза писателей или Союза поэтов, «раздельно существовавших тогда под одной крышей». В четвертой редакции (562-7-4) Булгаков описывал Дом Грибоедова детальнее, указывая, в частности, на верхний этаж с «редакциями трех журналов и канцелярией Миолита», секретарем которого и был «товарищ Берлиоз» (прямая отсылка к РАППу).

На вечере «Быт и нравы литературной Москвы за 10 лет» 1 февраля 1927 г. критик В. Львов-Рогачевский, представлявший Всероссийский союз писателей, сравнил Дом Герцена с ульем, который «с утра до вечера объединяет всю литературную Москву» (Бень 1984: 179), назвав среди прочего расположенные в этом доме писательские организации, в том числе «Литературное звено», через которое прошел и М. Булгаков.

В ироническом отношении к Дому Герцена Булгаков был далеко не одинок. Свидетельством тому служит хотя бы сатирическое стихотворение Маяковского «Дом Герцена» (1928). В нем этот центр литературы изображен в еще более уродливом свете, чем в МиМ: там танцуют «чудовищную помесь – помесь вальса с казачком»; там «За ножками котлет свиных/компания ответственных». И в качестве морали стихотворения предложена надпись на дверях мужского туалета: «Хрен цена/ вашему дому Герцена», согласие с которой выражает и автор:

«Обычно
заборные надписи плоски,
но с этой – согласен!
В. Маяковский».

Дом Грибоедова описывается у Булгакова как специфически советское явление, пространство литературного официоза, особой касты «инженеров человеческих душ». Это мир строгой регламентированности «своего» – «чужого»: любая попытка вторгнуться в него вызывает дружную травлю чужака. Тема особого писательского мира отчетливо отражается именно в главе «Было дело в Грибоедове», где описаны «счастливцы», обладатели членского билета МАССОЛИТа, «коричневого, пахнущего дорогой кожей, с золотой широкой каймой», билета, обеспечивающего право входа в мир Дома Грибоедова. Членство в МАССОЛИТе, само по себе знак избранности и благонадежности, открывало и ряд привилегий (квартиры, дачи, машины), порой самых абсурдных – таких, как позволение посетить ресторан Дома Грибоедова в подштанниках или «с веником за пазухой» (562-6-3-7).

Бульварное кольцо –

ряд бульваров, опоясывающих центр Москвы. На месте бульваров в старину была кирпичная белая стена (Белый город), построенная для обороны города. Она была разрушена в 1760-1780-е гг.

хриплый рев полонеза из оперы «Евгений Онегин» <...> тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне –

музыкальная тема чрезвычайно важна для Булгакова, который в юности даже намеревался стать оперным певцом. В виде названий отдельных произведений, мотивов, авторов музыка постоянно присутствует почти во всех его произведениях.

Гул золотых тарелок, который читатель «слышит» в сценах в Доме Грибоедова, в Варьете и на балу сатаны, естественным образом сближает эти три пространства по принципу «адского места». Так же повторяются джаз в Доме Грибоедова и на балу сатаны. Музыка подчеркивает заявленную Булгаковым связь мира истеблишмента советской литературы с инфернальным, дьявольским: один и тот же полонез звучит в эпизоде погони Ивана Бездомного за Воландом и открывает его бал.

Несколько героев МиМ носят «музыкальные» фамилии. Это руководитель психиатрической клиники, профессор Стравинский, однофамилец знаменитого баса Федора Стравинского (1843–1902, кстати, первого исполнителя партии Мефистофеля в России, указано С. Бобровым) и его сына, композитора Игоря Стравинского (1882–1971). Кроме того, это Римский, финансовый директор Варьете, «унаследовавший» первую часть фамилии Н.А. Римского-Корсакова (1844–1908), наконец, это Берлиоз, который носит имя французского композитора Гектора Берлиоза (1803–1869).

Образ Воланда сопровождает в романе музыка Шуберта, хотя в сцене погони звучит ария Гремина из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» (1878) – возможно, из-за того, что исполняется басом, самым низким мужским голосом, который в романе принадлежит дьяволу. Оркестр, исполняющий арию, назван «вездесущим», ибо московские квартиры были снабжены репродукторами, и любая радиопередача, таким образом, «неслась из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов», как и «хриплый рев полонеза» из той же оперы Чайковского (на страницу раньше). Описанная Булгаковым деталь – досто-

верная черта быта 1930-х гг. Однако в ней можно усмотреть и отголосок юбилейного пушкинского года (столетие со дня гибели поэта), широко праздновавшегося страной.

Музыка Чайковского и образы, ею навеянные, встречаются и в других произведениях Булгакова («Белая гвардия», «Бег», «Записки покойника»). Вальс из «Евгения Онегина» исполняет в «Роковых яйцах» А. Рокк, а герою «Записок на манжетах» Маяковский представляется как буржуа, любитель оперы Чайковского на сюжет пушкинского романа в стихах. Наконец, в одном из вариантов МиМ редактор московского журнала, который впоследствии стал Берлиозом, носил фамилию Чайковский.

Глава 5. БЫЛО ДЕЛО В ГРИБОЕДОВЕ

чахлый сад –

в контексте романа эта деталь воспринимается как полемичная по отношению к известным своим оптимистическим пафосом строкам Маяковского: «Я знаю – /Город будет, /Я знаю – саду цвесть...» Вместо «города-сада» с его коннотациями с «райским садом» – выморочный, чахлый садик, в глубине которого располагается МАССОЛИТ. В московском сюжете, где на удивление много садов, сад выступает, в сущности, как символ потерянного рая, но с обратным знаком, символизируя временной надлом. В этом смысле надо особо выделить само название улицы, где происходит основное действие московской линии романа, – Садовая. Она лишена садов, что обнажает разрыв между названием и сутью явления. В названии улицы, окольцовывающей центр Москвы (Садовое кольцо), отражается сколок прежней «райской» жизни, не имеющей отношения к настоящему.

Рыбно-дачная секция –

наличие подобной секции в Доме Грибоедова подчеркивает нетворческий, неодухотворенный характер мира мос-

ковских литераторов. Это мир самодовольный и фальшивый, мир попрания духа и стремления к материальным ценностям, борьбы за квартиры и дачи (в одной из редакций дачный поселок писателей носил красноречивое название Передракино), мир, где «не зреют» будущие авторы «Дон Кихота» или «Фауста». В этом мире известный поэт Рюхин исполняется «темной злобы» на Пушкина, памятник которому стоит в центре Москвы. В этом мире отменены понятия Бога и души, добродетели и вечной жизни. Соответственно и творчество не одухотворено светом «вечного». Здесь даже надписи на дверях, объявления, фамилии выдают антитворческий характер обитателей: «Рыбно-дачная секция», «Бильярдная», «Однодневная творческая путевка. Обращаться к М.В. *Подложной»* (один из примеров говорящей фамилии, дискредитирующей вывеску в целом), «Запись в очередь на бумагу у Поклевкиной». Ложный творческий характер писательского дома подчеркнут в конце романа тем, что в отличие от несгораемой рукописи мастера во время пожара горят «кипы *бумаг*» Дома Грибоедова.

«Нашпигованность» жизни Дома Грибоедова гастрономическими реалиями подчеркивает его гротескный, сниженный характер и оказывается одним из признаков утраты высших смыслов бытия и указателем сатанинского обличья нового привилегированного класса, охваченного стихией пошлости, лжи, зависти, безнравственности. Поворот ключевых (а соответственно и «служебных», подобных гастрономической) тем романа в плоскость изображения московского мира как обиталища сатанинских сил делает Булгакова художником русского Апокалипсиса (ср. минимализм «гастрономической» обрисовки пространства Иешуа и Мастера).

Перелыгино –

имеется в виду существующий и поныне подмосковный дачный писательский поселок Переделкино, задуманный М. Горьким и созданный по указанию Сталина (решение Политбюро ЦК ВКП(б) от 23 октября 1934 г.). Решение секрета-

риата правления Союза советских писателей предусматривало передачу дач в бессрочное пользование следующим писателям: Афиногенову, Бахметьеву, Бабелю, Беспалову, Бергельсону, Веселому, Зазубрину, Инбер, Иванову Вс., Ильенкову, Леонову, Лидину, Ляшко, Лахути, Малышкину, Павленко, Пастернаку, Панферову, Пильняку, Сейфуллиной, Сельвинскому, Серафимовичу, Шагинян, Эренбургу, Эфросу и Ясенскому.

Переделкино в духе риторики того времени нередко именовалось подмосковной Швейцарией. Вначале поселок планировался как кооператив, было создано товарищество, насчитывавшее около ста писателей и журналистов, но затем собранные деньги вернули. «Строительство обошлось государству в полтора миллиона рублей» (Селиванова 1997). Дачи строились со всеми удобствами и обычно имели 5–6 комнат, холлы и веранды. Первые дачи в 1935 г. получили Вс. Иванов, К. Тренев, А. Малышкин, П. Павленко, В. Лидин, И. Эренбург (поскольку он был в отъезде, дачу занял В. Катаев), Б. Пильняк, Е. Пермитин, А. Серафимович.

В ранних вариантах Булгаков, учитывая множество интриг и слухов, иронически-прозрачно именует поселок *Передракино* и *Дудкино*. Однако и окончательный вариант дает возможность понять истинное отношение писателя к пресловутому поселку: Перелыгино происходит от слова «лгун».

членский массолитский билет –

членство в МАССОЛИТе – знак избранности, благонадежности. Вопрос о членстве возникает в МиМ в самых нелепых ситуациях, например в сцене выяснения анкетных данных Бездомного в клинике Стравинского (ср. пародийный эквивалент сцены в варианте романа: «Удостоверение личности, – рявкнул кот» – Булгаков 1993: 149). Утрата документа, подтверждающего причастность к какой-либо организации, чревата неприятностями. Понятно беспокойство Иванушки по поводу кражи билета МАССОЛИТа, с которым «он никогда не расставался», на этом же построен и сюжет «Дьяволиады» (5, 54).

кассы № 2, 3, 4 и 5 –

по причине многолюдности московского мира и коллективного сознания его обитателей число «один» (с семантикой «единственности») в московском сюжете значимости не имеет. Оно встречается исключительно редко, описывая лишь феномен мастера, не связанного ни с каким множеством, ведущего замкнутое существование и не имеющего отношения к МАССОЛИТу (в аббревиатуре писательской организации есть указание на множественность, массу). Так и в этом случае число 1 пропущено.

ресторан –

обрисовка литераторского ресторана настойчиво проецируется у Булгакова на описание ада, начиная с ранних редакций, где «дымный подвал» ресторана ассоциировался с преисподней («здесь был ад», «я видел ад»). В более поздних вариантах «преисподняя» наделяется и многочисленными отсутствующими ранее гастрономическими характеристиками, сохраненными почти полностью в окончательном варианте и вызывающими ассоциации с «кухней ведьмы» из «Фауста»: «светили бешеные красные огни плит, в дыму и пару метались белые дьявольские повара», «дымились и сочились кровавые горы мяса», «пряные блюда на раскаленных сковородках», «светили красным жаром раскаленные угли», «слышался хохот».

В «каноническом» тексте ресторан-ад Дома Грибоедова обрисован как двойник кухни на балу у сатаны. Существенно и другое: акцент постепенно смещается с части (описание кухни как ада) на целое – и ресторан, и сам Дом Грибоедова вместе с «братьями во литературе» изображаются как истинный ад с присущей ему атрибутикой. Не случайно рестораном заправляет директор с демоническим обликом, со знанием дела обслуживающий продавших душу дьяволу литераторов, а действие происходит ровно в полночь (традиционное время сбора нечисти). Сопровождается оно звуками фокстрота с кощунственным названием «Аллилуйя» и напоминает

бесовские игрища. Вводя подобные ассоциации и разрабатывая тему социально-бытового воплощения бесовства (не без оглядки на Достоевского), Булгаков решает важнейшую художественную задачу: его Дом Грибоедова и шире – его литературная Москва оказываются адом богооставленности, знаком Москвы вообще. В черновом варианте пьесы «Иван Васильевич» царь Иоанн Грозный, попав в столицу, вопрошал: «Но где я? Где я? В аду?» и слышал ответ: «Убедительно прошу вас без таких слов. Вы – в Москве».

Амвросий –

от греч. *амвросия* – пища богов, даровавшая вкушавшим ее бессмертие, – имя, распространенное среди епископов, архиепископов, митрополитов русской церкви. Любопытно, что в этой главе Булгаков обыгрывает имена Амвросий и Иоанн Кронштадтский, которые встречаются в паре у В. Розанова, объединившего отца Амвросия Оптинского и Иоанна Кронштадтского как «лучших и типичнейших» христиан России, – «оба замечательно светлы, радостны, жизненны» (ст. «Эмбрионы»), Булгаков, снимая ореол святости, присваивает их имена завсегдатаям пошлого Дома Грибоедова и его ресторана.

Амвросий обладает раблезианской кулинарной внешностью: румяногубый гигант, золотистоволосый, пышнощекий, ассоциирующийся с выпечкой или плодом (ср. разговор Коровьева и Бегемота о писателях, которые «поспевают, как ананасы в оранжереях»), – и, как Хлестаков, живет, «чтобы срывать цветы удовольствия».

Кулинарные пристрастия заменяют подобным персонажам «звездное небо над головой и моральный закон» (Кант). Неудивительно, что сообщаются разные гастрономические подробности трапез и меню героев. Амвросий – гурман, но его кулинарные вкусы намеренно снижены авторским отступлением с приговором: «Дешевка это, Амвросий!»

Фока –

эпизод с обсуждением кулинарных пристрастий Амвросия благодаря имени Фока проецируется на басню Крылова

«Демьянова уха», косвенно актуализируя присутствие в семантическом поле МиМ Демьяна Бедного. Это предположение дает одно из возможных объяснений изменения первоначального замысла Булгакова – замены имени Балтазар на Фоку (см. 562-10-2-68). Задуманное сочетание имен Амвросий и Балтазар позволяет говорить и о стремлении акцентировать библейско-мифологический план в московском сюжете.

Колизей –

возможно, Булгаков имел в виду «Метрополь», поскольку упомянутый Театральный проезд (часть Охотного ряда) соединяет Театральную площадь, на которой располагается «Метрополь», с Лубянской. Аллитерация КОЛиЗей – КОЛонный Зал (Дома Союзов) также подразумевает другой локус.

виноградной кистью по морде –

фрагмент перекликается с дневниковой записью Е.С. Булгаковой: «Съезд писателей <Булгаков не получил приглашения на этот съезд, Первый съезд писателей> закончился несколько дней назад банкетом в Колонном зале. Рассказывают, что было очень пьяно, что какой-то нарезавшийся поэт ударил Таирова, обругав его предварительно „эстетом“» (Дневник 1990: 68).

соорудить в кастрюльке <...> порционные судачки –

эта фраза безусловно восходит к вдохновенному вранью Хлестакова о «супе в кастрюльке прямо <...> из Парижа». В МиМ мотив переживает метаморфозы: кастрюля, чан, закрытая сковорода – во всех случаях участвуя в конструировании мира ада.

яйца-кокотт... в чашечках –

авторский экскурс в мир дореволюционного кулинарного искусства вовлекает неискушенного читателя в ироническую игру, ибо пересыпан тавтологическими конструкциями (ср.: «яйца-кокотт в чашечках» и фр. *Cocotte – sorte de casserole en fonte*,

sans queue – кастрюлька; «куриная котлета де-воляй» и фр. *volaille* – домашняя птица).

суп-прентаньер –

суп из весенних овощей, в русской кухне иногда именуется «майской садовницей».

12 литераторов –

с этим числом в романе связана не только собственно нечистая сила, но и нечисть «земная». Число литераторов, членов правления МАССОЛИТа безусловно проецируется на библейское число апостолов Христа. 12 «апостолов» Берлиоза «ровно в полночь» спускаются в ресторан-ад Дома литераторов, обнажая свою бесовскую сущность. Не только временная приуроченность («ровно в полночь» в зале «что-то грохнуло», «в полночь было видение в аду»), но и множество иных деталей («ударил знаменитый грибоедовский джаз», играющий фокстрот с кощунственным названием «Аллилуйя», и пр.) участвуют в описании сатанинского мира московских литераторов. Чтобы наделить литературных чиновников свойствами нечисти появляться и действовать именно в 12 часов ночи, а также способностью мгновенно перемещаться в пространстве, Булгаков нарушает «реальную» протяженность времени. Так, после длительного пребывания членов правления в ресторане заместитель Берлиоза сообщает новость о смерти председателя и организует комиссию. Глава 9-я дает понять внимательному читателю, что оперативность комиссии, в которую, несомненно, входили и собратья Берлиоза по перу, – знак ее инфернальности, ибо (в ту же полночь!) комиссия оказалась в доме 302-бис (бал сатаны, несмотря на свою продолжительность, тоже умещается в момент, когда часы бьют полночь). Любопытнее всего, что названных поименно литераторов, ожидающих Берлиоза, вопреки заявленному числу 12, на деле 9. Число апостолов Мессии, каковым 12 является в новозаветной мифологии, таким образом, превращено в 9. Перед нами не апостолы света, а литератур-

ные бесы. Инфернальная сущность организации, к которой они относятся, подчеркнута дьявольским числом-двойником 9. Связь же числа 9 в сюжетных ходах романа с проделками и кознями свиты Воланда очевидна (гл. 9-я «Коровьевские штуки», гл. 18-я «Неудачливые визитеры», гл. 27-я «Конец квартиры № 50»).

В восьмой редакции Булгаков намеревался обыграть органичное в этом ключе число 13 – собравшиеся «ожидали единственно отсутствующего, тринадцатого» (562-10-1-69), однако отказался от него и зачеркнул, возможно, не желая совпадать с Маяковским, поэма «Облако в штанах» которого первоначально называлась «Тринадцатый апостол».

Третий год вношу денежки <...> да что-то ничего в волнах не видно –

вторая часть фразы – несколько измененная цитата из второго куплета популярной народной песни «Вниз по матушке по Волге...» – «Ничего в волне не видно» (отмечено: Лесскис 1999: 304).

беллетрист Бескудников –

прототипом этого «апостола» Берлиоза предположительно был писатель Юрий Слезкин, с которым Булгакова связывали дружеские отношения во владикавказский период.

В раннем варианте у персонажа, названного «некто Бескудников», описывалась в основном одежда: «был в хорошем, из парижской материи костюме и крепкой обуви, тоже французского производства» и с «плоскими заграничными часами». В варианте романа, опубликованного под названием «Великий канцлер», Бескудников фигурировал как «председатель секции драматургов» (в дневниковых записях «Итоги 1928–1929 гг.» Слезкин горделиво зафиксировал свое избрание председателем бюро секции драмы). Булгаков же был, как правило, точен в указании должностей своих прототипов. Позже этот образ трансформировался в «драматурга Бескудникова», а в каноническом тексте – в «беллетриста

Бескудникова». Косвенным свидетельством того, что черты Слезкина сквозят в образе Бескудникова, выступает, наряду с другими, факт детской биографии Слезкина, несколько лет жившего с матерью во Франции.

Характерный для Булгакова коллажный принцип выстраивания образа из нескольких прототипов проявляется в том, что в каноническом тексте в облике Бескудникова сквозит и другая привлекавшая Булгакова фигура – прозаик Вл. Лидин, внешне чем-то напоминающий Слезкина (сам Слезкин в пространной характеристике Лидина с оттенком зависти называл его «свадебным генералом» и «барином»). В восприятии современника они составляли элегантную пару: «Юрий Слезкин и Владимир Лидин – наиболее респектабельные из всех бывавших в этом салоне <«Накануне»> писателей. Появлялись они в нашей редакции в изящных, купленных за границей пальто, очаровывали всех своими манерами...» (Миндлин 1968: 38). Булгаков сотрудничал с «Накануне» и печатался в его «Литературных приложениях» с лета 1922 г.

Двубратский –

(в редакциях – Александр Иванович Житомирский) – один из девяти членов правления МАССОЛИТа. Сама принадлежность к «апостолам» Берлиоза обнаруживает его прямую причастность к миру московского сатанизма. За фигурой Житомирского/Двубратского скрывается поэт Александр Ильич Безыменский (1898–1973, выходец из Житомира), небезызвестная фигура в литературном мире (см.: Яновская 1983). Выдвиженец первого комсомольского поколения, он был одним из основателей «Вестника Интернационала» (1918), активным функционером Российской ассоциации пролетарских писателей, членом правления СП СССР, участником групп «Молодая гвардия» и «Октябрь» и издаваемых РАПП журналов «На посту» и «На литературном посту», а также автором слов популярной песни «Молодая гвардия», поэмы «Комсомолия» (1924) и ряда произведений, отвечавших партийной идеологии. Безыменский был близко связан с гонителями Булгакова и сам был неизменным участником

травли. Его имя числится в т.н. «Списках врагов» писателя. В литературе Безыменский стремился проводить коммунистическую линию, боролся за создание «классовой культуры». Булгаков, с его творческими установками, всем своим поведением и даже внешним обликом оказался для него символом враждебного белогвардейского стана, а к врагам Безыменский был беспощаден. 14 октября 1926 г. было опубликовано «Открытое письмо Московскому Художественному академическому театру (МХАТ I)», послужившее началом травли Булгакова со стороны Безыменского.

Потрясение, испытанное от этого злобного выступления, прозвучавшего как политический донос, было столь велико, что даже четыре года спустя Булгаков процитировал в письме Правительству СССР (1930) фрагмент, в котором Безыменский называл его «новобуржуазным отродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его идеалы». Донос комсомольского поэта был подхвачен врагами Булгакова. В «Открытом письме» Безыменский резко выступил против пьесы «Дни Турбиных», постановка которой в Художественном театре была для него «извращением исторической, художественной, человеческой истины» и «пощечиной» памяти погибшего брата и тысяч других «растерзанных братьев». Упоминание замученного белогвардейцами брата в знаменательном сочетании с именем Булгакова есть и в пьесе Безыменского «Выстрел» (1930), где мучителем брата объявлен «сукин сын», черноусый полковник Алексей Турбин, т.е. персонаж «Дней Турбиных» – олицетворение «белогвардейщины». Любопытно, что «черноусый офицер» – отсылка не к булгаковскому тексту, а к сценическому облику Турбина во мхатовской постановке. Воплотивший этот образ актер Хмелев произвел большое впечатление на Сталина («Хорошо играете Алексея. Мне даже снятся ваши усики, забыть не могу» – Лакшин 1989: 255). Для критики «черные усики» стали едва ли не эмблемой белогвардейца. Очевидно, навязчивая тема брата и послужила поводом для обыгрывания Булгаковым фамилии Двубратский. Можно было бы просто потешаться над стихами Безымен-

ского «Отец у Ленина – машины, /А мать у Ленина – поля», если бы их автор был просто нелеп, однако он был агрессивен и беспощаден по отношению к «классовым врагам», подобным Булгакову и Ахматовой. Травля Б. Пильняка, Е. Замятина и Булгакова позже, в 1929 г., также не обошлась без пламенного комсомольца, опубликовавшего свои «Злые эпиграммы» (в сущности, доносы), послужившие прологом к ее кульминации.

В облике Двубратского сквозят черты еще одного современника Булгакова – Маяковского, с его приравниванием строки к «патрону», статьи к «обойме» и пера к штыку. К Маяковскому вполне применима и булгаковская характеристика «поэт с жестоким лицом».

Современники видели в Безыменском подражателя Маяковского, его бледную копию, «морковный кофе», по выражению последнего. Подражательность вызвала волну нападок на Безыменского даже со стороны его единомышленников, побудившую поэта искать защиты у самого Сталина, который подтвердил революционный характер пролетарского искусства своего приспешника.

В домашней библиотеке Булгакова была книга А. Безыменского «Выстрел: Комедия в стихах». М.–Л.: Госиздат, 1930.

батальные морские рассказы под псевдонимом «Штурман Жорж» –

догадка М. Безродного, что «„Штурман Жорж“ происходит <...> от Ольги Форш с ее „Сумасшедшим кораблем“» (Безродный 1996: 80), может быть подтверждена целым рядом аргументов. Морской псевдоним (в раннем варианте «Жорж-Матрос» (Булгаков 1992: 521) перекликается с еще одним «мужским» и «водным» псевдоним Форш – «Б.А. Терек», а также с тем, что Горький называл ее «Жорж Санд») и морская тематика творчества (в вариантах романа упоминались военно-морские пьесы – 562-6-5-66) отсылают к автору книги о литературном доме – «сумасшедшем корабле». Варианты содержат и другие «улики», ведущие к известной советской писательни-

це: в ранних вариантах героиня называлась то поэтессой, то «драматургессой» и было подчеркнуто, что она «богатейшая купеческая внучка»/«купеческая дочь». В окончательном тексте появился новый нюанс – «московская купеческая сирота» (5, 59), что отчасти соответствует биографии Форш: дочь генерала, она рано потеряла родителей и провела школьные годы в московском Николаевском сиротском институте. Ее раннее сиротство, о котором знали многие, впоследствии подчеркивалось большинством мемуаристов.

Другая значимая деталь – возраст героини («лет шестидесяти», «66 лет» – Булгаков 1992: 47), коррелирует с годом рождения Форш – 1873-м, и тем, что многим уже в 1920-е гг. она казалась человеком преклонного возраста. В литературных кругах ее называли «Старик Форш», а мемуаристы упоминали старинный фасон ее одежды и поношенные юбки, делающие ее человеком иного поколения (ср. «шелковую кофту старинного фасона» у Булгакова). Возрастное различие подчеркнуто в романе и тем, что даже маститый Берлиоз для нее – «хлопец» (ср. украинско-армянское происхождение Форш). Неизменная акцентировка «густого голоса», «густого баритона», «контральто» героини в той же мере отвечает многочисленным воспоминаниям, фиксирующим чрезвычайно низкий, «гудящий» голос, «женский басок» О. Форш (Форш 1974: 85, 95, 123), что и «гигантские размеры», «габариты» героини булгаковского романа (грузность, «царственная массивность» Форш в 1930-е гг. – предмет постоянных упоминаний современников). В окончательном тексте она описана как опытная интриганка, провоцирующая конфликты, «подзуживающая» присутствующих (5, 59). В вариантах МиМ она – автор сплетни о самоубийстве Берлиоза («...неудачная любовь. Акушерка Кандалаки. Аборт. Самоубийство» – Булгаков 1992: 50). Булгаков намеревался активизировать роль этой героини как интриганки: предсмертная правка романа содержит схематичный набросок будущей сцены в ресторане Дома Грибоедова после сообщения о смерти Берлиоза: «После этого вставка: как изменился вид ресторана, служительницы с метлами, приготовление зала. Змейка,

вылезшая изо рта Штурман-Жоржа: „уж не самоубийство ли?“» (562-1-1-74 об.).

Лаврович –

имя Мстислав Лаврович безусловно отсылает к Всеволоду Вишневскому (1900–1951), моряку, писателю, драматургу. По характеру своей биографии он относился к разряду «детей революции»: в 14 лет бежал на Первую мировую войну, в 15 был награжден Георгиевским крестом, а в 16 впервые ранен. Вишневский был особистом, воевал на Украине и на Волге. В литературу пришел с Гражданской войны. Основным содержанием его произведений был романтический пафос борьбы за социализм, а основным стилем – монументализм, «стиль социальной трагедии, массового действия и оптимистического звучания». Несколько лет воевавший в коннице Буденного, в 1929 г. он написал «Первую конную», которая широко шла в столичных театрах. Знаменитым стал благодаря «Оптимистической трагедии», посвященной судьбам моряков во время Гражданской войны. Вишневский сам признавал, что «Оптимистическая трагедия» рождалась в спорах с художественным методом «Дней Турбиных», о которых он отзывался грубо и оскорбительно: «С запахом „выпивона и закусона“, страстишки, любвишки, делишки <...> немножко музычки» (Советское искусство, 21 февраля 1932 г.). «Оптимистическая трагедия» была поставлена Камерным театром, спектакль прошел более 800 раз, став крупнейшим произведением героического жанра на советской сцене. В 1933 г. Вишневским был написан и киносценарий «Мы из Кронштадта». В 1937 г., в разгар террора, он стал членом КПСС.

Вишневский был ярым врагом Булгакова (Е.С. Булгакова называла его одним из «главных травителей» писателя). Булгаков считал его закулисным убийцей своего «Мольера» и одним из виновников «катастрофы 1936 года». Давая фамилию своему персонажу, писатель обыграл в ней название лавровишневой воды, получаемой путем перегонки с водой горьких миндальных косточек и лавровишневых веточек. В больших дозах

эта вода смертельна из-за присутствия в ней синильной кислоты. Ненависть к Булгакову побудила Вишневского в 1931 г. написать ряд газетных статей-доносов, обрисовывающих писателя как классового врага и белогвардейца. В письме к З. Райх от 11 января 1932 г. Вишневский, в частности, писал: «Я болен поисками, мне надо писать. Кричать, давить глотку Эрдмана и Булгакова» (Эрдман 1990: 289). Вишневский же добился того, что Большой драматический театр в Ленинграде отказался ставить разрешенную Главреперткомом и принятую было к постановке пьесу Булгакова «Мольер», заменив ее пьесой революционного драматурга. Позже, в 1932 г., продолжая травлю Булгакова, Вишневский злонамеренно и безосновательно связал «Дни Турбиных» с известным политическим «делом Рамзина» (т.н. процесс Промпартии).

фокстрот «Аллилуйя» –

фокстрот с кощунственным названием «Аллилуйя» (еврейское hallelujah означает «хвалите Господа») – джазовое произведение американского композитора В. Юманса, модного в 1920–1930-е гг., упоминается в романе трижды и является частью насыщенного музыкального кода МиМ. Первое время после появления джаза реакция на него в СССР была резко негативной, ибо джаз воспринимался как «порождение деградирующей буржуазной культуры» и связывался прежде всего с США. Известный критик Эм. Бескин писал, в частности, что фокстрот – «...танец „заката Европы“. Упадочнический. Весь проникнутый скепсисом. Извращенной сексуальностью капиталистического города. Эротикой замочной скважины. Кокаином. Танец, лишенный всякой бодрости. <...> танец <...> дегенерирующего буржуа. „Рожденный ползать“ между столиками западноевропейских баров и ресторанов, он ни на какой „взлет“ не способен. Пусть там и остается» (Бескин 1926).

В 1931 г. Главрепертком издал документ, в котором предлагал вести активную кампанию против псевдоцыганских песен, бульварных романсов и особенно против фокстрота, распространявшегося посредством граммофонных записей,

мюзик-холлов и варьете, радио и кино. Известен случай, когда 32 такта фокстрота были разрешены при исполнении оперетты – «для характеристики отрицательного действующего лица» (Лесскис 1999: 305). В 1933–1934 гг. современникам казалось, что в стране наступает разрядка напряженной обстановки. Ее знаком стала огромная популярность джазовой музыки, а в 1937 г. ситуация изменилась настолько, что был создан государственный джаз-оркестр.

Мотив фокстрота «Аллилуйя» в МиМ связан с близкой аранжировкой темы в другом булгаковском произведении – пьесе «Блаженство» (Кушлина, Смирнов 1988, Смирнов 1991). В «Блаженстве» звуки этого фокстрота, раскатами несущегося над площадью по случаю Первомая, – важнейшая примета сатанинского пространства и бесовства, охватившего Москву. Первый раз на страницах МиМ кощунственный фокстрот звучит в сердце литературного мира столицы – в Доме Грибоедова «ровно в полночь» и оказывается, таким образом, одним из знаков «нечистого» пространства.

В архиве Булгакова сохранились ноты фокстрота «Аллилуйя», изданные в 1929 г., с пометой Е.С. Булгаковой на обложке: «Упоминается в МиМ и в пьесе „Блаженство“. Булгаков часто играл его» (562-54-24).

Ударил знаменитый грибоедовский джаз –

возможно, имелся в виду очень популярный джаз-оркестр А. Цфасмана, часто исполнявший фокстрот американского композитора в летнем кафе *Сад Жургаза* (Жургаз – Журнально-газетное объединение).

писатель Иоганн из Кронштадта –

имя писателя ассоциируется с протоиереем Андреевского собора в Кронштадте, Иоанном Кронштадтским (И.И. Сергеев, 1829–1908), великим чудотворцем, автором книг «Правда о Боге, мире и человеке» /1899/; «Богопознание и самопознание, приобретаемые из опыта» /1900/; «Мысли христианина» /1905/).

Однако у Булгакова, по всей вероятности, оно связано с писателем Всеволодом Вишневским как автором сценария, по которому был создан кинофильм «Мы из Кронштадта» (1936), и романа-фильма «Мы, русский народ» (1938). Примечательно, что Иоанн Кронштадтский был почетным членом черносотенного «Союза русского народа».

Ироническое авторское отношение к персонажу выразилось в его характеристике в 3-й редакции – «самородок Иоанн Кронштадтский» (562-6-5-79, 80).

налитые кровью чьи-то бычьи глаза –

в восьмой редакции (562-10-2-73) есть фраза: «за соседним столиком чье-то бычье лицо с налитыми кровью глазами», тут же вписано и зачеркнуто: «Лавровича?».

Арчибальд Арчибальдович –

большинство исследователей прототипом этого героя считают Якова Розенталя (1893–1966), директора писательского ресторана «Дом Герцена» (а также ресторанов Дома актера и Дома печати), по прозвищу Борода (предки черноволосого и очень колоритного Розенталя были из Испании). По воспоминаниям известного эстрадного певца Леонида Утесова, он был обаятелен, прекрасно знал ресторанное дело и вкусы своих клиентов. Второй образ Арчибальда Арчибальдовича, вырисовывающийся в этой главе, – образ флибустьера, морского разбойника, предводителя пиратов, грабившего корабли в Карибском море «под черным гробовым флагом с адамовой головой» (т.е. под пиратским флагом с изображением черепа и двух скрещенных костей). В одном образе сквозит другой, как сквозит в предупредительном Арчибальде Арчибальдовиче способность вздернуть на рею провинившегося швейцара. О личном, очевидно, достаточно близком знакомстве Я. Розенталя с писателем говорит тот факт, что в марте 1940 г. он был в числе провожавших М. Булгакова в его последний путь (Воспоминания 1988: 130).

лихачи –

до начала 1930-х гг. извозчики еще сосуществовали в Москве с автомобилями-такси.

трельяж –

в данном случае имеется в виду тонкая решетка для вьющихся растений. Однако Булгаков явно использует и подтекст – другое, более распространенное значение этого слова – «трехстворчатое зеркало» (ср. причастность зеркала потустороннему миру и появление нечисти из зеркала в гл. 7-й).

тихий и вежливый голос –

обладателями «тихого и вежливого голоса» у Булгакова являются агенты тайного ведомства. Эта черта приписана им еще в повести «Роковые яйца», где «вежливый» представитель ГПУ был обладателем «нежнейшего голоса» (2, 71). В ранних вариантах МиМ агенты тайной полиции обрисовывались детальнее: люди одного возраста, в одинаковой одежде, с похожими фигурами и прическами. Манера их обращения отличается подчеркнутой дружелюбностью, вкрадчивостью (они имеют обыкновение осведомляться о чем-либо «интимно и дружески», «ласково и тихо», говорить «на ухо»). Еще более выпукло эта черта агентов тайного ведомства обрисована в главе «Сон Никанора Ивановича», где дознание, которому подвергается герой, производится артистом-следователем, обладателем «задушевного», «мягкого баритона», умеющим в зависимости от ситуации говорить «твердо», «звучно», «весело», «укоризненно», «печально» или «спокойно», менять «тембр голоса и интонации».

Вагнер? –

первое же имя, которое приходит на ум Ивану Бездомному, – «музыкальное». Рихард Вагнер – один из любимых композиторов Булгакова. Известно, что 16 мая 1935 г. на день рождения писателю среди прочего подарили ноты «Зигфрида» и «Гибели богов» Р. Вагнера. В булгаковском музее в Ки-

еве хранятся ноты оперы «Лоэнгрин» с владельческой надписью.

Вульф? –

антропоним можно соотнести с «пушкинской» темой романа: Булгаков в МиМ постоянно поддерживает «культурное» семантическое поле в игровом ключе.

ласковое мясистое лицо, бритое и упитанное, в роговых очках –

портретная зарисовка создает почти двойника Берлиоза, что может означать только мультиплицированность обитателей Дома Грибоедова. Просматривается также сходство этого лица с лжеиностранцем в Торгсине: «бритый до синевы, в роговых очках».

поэт Рюхин –

в романе его имя лишь однажды упоминает Иван Бездомный, называя Рюхина Сашкой и Сашкой-бездарностью. В облике Рюхина, скорее всего, соединяются фигуры нескольких поэтов-современников Булгакова. Во-первых, тезка этого персонажа, поэт Александр Жаров, во-вторых, Владимир Маяковский, поскольку пародийное изображение Рюхина в сцене возле памятника Пушкину сопоставляется (Б. Гаспаров) с описанным в стихотворении «Юбилейное» (1924) разговором Маяковского с памятником Пушкину на Тверском бульваре.

Отношения Булгакова и Маяковского были сложными. Их творческая и жизненная позиции были взаимонеприемлемы. Между тем в творчестве Булгакова и Маяковского встречаются любопытные совпадения мотивов – например, изобретение машины времени (у Булгакова в пьесах «Блаженство» и «Иван Васильевич», у Маяковского в «Бане»). Сохранились воспоминания об их игре в бильярд и свидетельства интереса Булгакова к Маяковскому как известному острослову (В. Катаев). Внимание к личности поэта подтверждается

и обнаруженными в бумагах Булгакова стихотворными строками: «отчего твоя лодка брошена/ раньше времени на причал...», которые исследователи соотносят с самоубийством поэта. Стоит помнить также и о списке дел, который составляла под диктовку умирающего мужа Е.С. Булгакова. В ее записной книжке упоминается намерение Булгакова «Маяковского прочесть как следует» (Чудакова 1988: 479).

Однако фигура Рюхина не исчерпывается двойным прототипом. Она становится в романе олицетворением бездуховного, бездарного поэта «второй свежести», что особенно явно просматривается на фоне иронического сопоставления Рюхина и Пушкина. Здесь и напрашивающееся сравнение имен: просторечное имя Сашка как вариант пушкинского *Александр*, и фамилия, производная от «рюхи», т.е. чурки для игры в городки, которая может быть соотнесена с фамилией *Пушкин* как образованной от «пушки», также одной из городошных фигур. Да и сама поза, в которой Рюхин застывает перед памятником, – «встал во весь рост и руку поднял» – напоминает о стереотипных советских монументах, ничтожных перед задумчивым «металлическим человеком» на бульваре (в то же время это поза коррелирует с жестом Евгения в «Медном всаднике» – указано Б. Гаспаровым). Эта ничтожность (или безумие, если принять версию Гаспарова) подчеркнута самим мимолетным характером «монумента» Рюхина, который исчезает, как только трогается грузовик (ср. временные памятники общественным деятелям, поставленные в первые послереволюционные годы).

Глава 6. ШИЗОФРЕНИЯ КАК И БЫЛО СКАЗАНО

Здорово, вредитель! –

фраза содержит отголосок кампании, направленной на разоблачение разнообразных «врагов народа», которая велась в СССР в 1930-е гг. (ср., например: «На заводы придите/ в ушах навязнет/ страшное слово – „вредитель“» – Маяковский 1958: 157). Борьба с врагами, как справедливо указыва-

ют историки, обрела маниакальный характер. «Коллективному» сознанию обывателя этого времени казалось естественным на каждом шагу сталкиваться с «вредительством» и «шпионажем». Вредительство, противопоставленное готовности честного партийного героя служить праведной идее в праведной стране, стало штампом литературы и кинопродукции эпохи, полностью отвечающим утверждению о нарастании классовой борьбы в стране. Булгаков многократно обыгрывает эту особенность эпохи на страницах МиМ. Так, в начале романа Бездомный – типичный представитель «народонаселения», охваченного манией преследования, именно поэтому он называет вредителем врача, в поэте Рюхине видит «типичного кулачка» и предлагает сдать «иностранного» профессора в ГПУ. Вредителями, согласно стереотипу эпохи, были и иностранные граждане.

белогвардеец –

после крушения белого движения многие его участники оказались в эмиграции. В сталинскую эпоху в советской России слово «белогвардеец» стало политическим ярлыком, означавшим принадлежность к враждебному большевистской идеологии классу.

Белогвардейцы, бывшие «свои», а теперь «чужие», приравнены к «шпионам», «врагам», «иностранным вредителям». Даже убийца Пушкина Дантес оказывается, с точки зрения Рюхина, белогвардейцем, убившим поэта: «...стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» (5, 73). Б. Гаспаров справедливо связал размышления Рюхина со строками Маяковского «Сукин сын Дантес!/ Великосветский шкода!/ Мы б его спросили: – А ваши кто/ родители?/ Чем вы занимались до/ 17-го года?<...>» (Гаспаров 1994).

Жизненная позиция самого Булгакова и характер его произведений (особенно романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных», посвященных революции и Гражданской войне), резко выпадающих из понятия «свой», сделали самый облик писателя эмблемой «белогвардейца». О своем назначе-

нии во МХАТ после известного звонка Сталина Булгаков сказал любопытствующему лицу, как о «штатной должности контрреволюционера с хорошим окладом». Осведомители в оперативных сводках без устали твердили о «презрении» Булгакова к советскому строю, о «белогвардейском духе» его сочинений. Критика вторила им, обрекая Булгакова на вынужденное молчание. Так, к 1930 г. все произведения Булгакова были запрещены, и он был вынужден обратиться с письмом к Правительству СССР (от 28 марта 1930 г.) с просьбой выпустить его за пределы страны, ибо все его «усилия *стать над красными и белыми»* завершились лишь тем, что он получил «аттестат белогвардейца-врага» (выделено Булгаковым – 5, 447).

Иронично-горькое отношение писателя к постоянным обличениям белогвардейцев советской пропагандой в ранних редакциях МиМ было более чем прозрачным: в коридоре психиатрической клиники Иван Бездомный встречал больного, который «засверкал глазами, указал перстом на Иванушку и возбужденно вскричал:

– Стоп! Деникинский офицер!

Он стал шарить на пояске халата, нашел игрушечный револьвер, скомандовал сам себе:

– По белобандиту огонь!» (Булгаков 1992: 101).

«Взвейтесь!» да «развейтесь!»... –

произведение, сочиненное Рюхиным «к первому числу», т.е. к празднику 1 мая, – отсылка к известному тексту комсомольского поэта А. Жарова (1904–1984), автора книг «Красная гармошка», «Песня юных пионеров» и др. В контексте романа соотнесен с Маяковским и Безыменским. Узнаваемое слово «взвейтесь» – из «Песни юных пионеров» («Взвейтесь кострами, синие ночи!»).

Да нет! Композитор – это однофамилец Миши Берлиоза –

Исследователи (А. Климовицкий) с полным основанием видят в этой фразе отсылку к технике гоголевского гротеска.

Этот фрагмент МиМ коррелирует с известной сценой из «Невского проспекта»: «Перед ним сидел Шиллер, – не тот Шиллер, который написал „Вильгельма Телля“ <...> но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, – не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы <...> » (Гоголь 1966/3: 35).

сами же за все и поплатитесь –

в 3-й редакции аналогичный эпизод вполне проясняет, чем поплатятся те, кто оставляет его в клинике. Иван Бездомный предрекает гибель Москвы и рисует апокалипсические картины: «Ну, пусть погибает Красная столица, я в лето от Рождества Христова 1943-е все сделал, чтобы спасти ее! Но… но победил ты меня, сын погибели, и заточили меня, спасителя. <...> И увижу ее в огне пожаров, в дыму увижу безумных бегущих по Бульварному Кольцу...» (Булгаков 1992: 260).

мысль о том, что худшего несчастья, чем лишение разума, нет на свете... –

так в этот фрагмент вводится пушкинская тема (ср. стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума!..»). Но поскольку выявление заурядности, второсортности Рюхина как поэта происходит через сопоставление его с памятником Пушкину, с самим Пушкиным и даже с его поэзией, то Рюхин и мыслит не как поэт, который осужден постоянно внутренним слухом воспринимать стихи, свои и чужие, а вполне банально. Не вдумываясь, он снисходительно определяет мучившую Пушкина мысль как трюизм: «Но это – так ведь, общая мысль» (5, 72).

металлический человек –

имеется в виду памятник Пушкину, первоначально стоявший на Тверском бульваре, неподалеку от Дома Грибоедова. Материал памятника подчеркивает его вечный характер, в отличие от недолговечных временных послереволюционных

монументов. Таким пародийным, гипсовым, нарочито антиэстетичным памятником, сделанным из заведомо хрупкого материала, Булгаков удостаивает в 3-й редакции поэта Житомирского (562-6-4-3 об.).

вот пример настоящей удачливости –

мотив зависти писателя/поэта к Пушкину не раз встречается на страницах произведений Булгакова. Так, в пьесе «Александр Пушкин», создававшейся почти синхронно с МиМ, острое чувство зависти к главному герою испытывает Нестор Кукольник, драматург пушкинской эпохи, автор верноподданической драмы «Рука Всевышнего отечество спасла». Исторический Кукольник действительно считал, что Пушкин талантлив, но не создал ничего значительного.

Ситуация эта известна прежде всего по мемуарам И.И. Панаева. В библиотеке писателя была книга: И.И. Панаев. Литературные воспоминания / под ред. и с прим. Иванова-Разумника. – Л.: Academia, 1928. Поскольку его имя появляется на периферии романа, можно вновь говорить о целенаправленно создаваемой Булгаковым перекличке имен, традиций, писательских судеб, в результате образующей общее «литературное» семантическое поле МиМ.

Интересно также характерное признание Афиногенова в 1937 г.: «На пушкинском пленуме меня все время раздражало сравнение наших поэтов с Пушкиным... Этот стоит ближе к Пушкину – этот дальше...» (Афиногенов 1977: 440–441).

стрелял, стрелял в него этот белогвардеец –

здесь звучит не только уже отмеченная литературоведами отсылка к стихотворению Маяковского «Юбилейное», где содержится классовая оценка дуэльной ситуации, но и стихия анекдотов о Пушкине, порожденных столетним юбилеем со дня гибели поэта. В некоторых из них обыгрывалась аналогичная тема удачливости поэта («Ворошиловский стрелок стоит у памятника Пушкину: „Какая несправедливость: попал Дантес, а памятник – Пушкину!“» – История 1992: 47).

Абрау –

Абрау-дюрсо – сорт вина (или шампанского), получившего название от одноименного поселка в Краснодарском крае России. В обиходе ласково называлось «Абрашка».

Глава 7. НЕХОРОШАЯ КВАРТИРА

Степа Лиходеев, директор театра Варьете –

в ранних редакциях Бомбеев, Гарася Педулаев, в 3-й редакции – «красный директор недавно открывшегося театра „Кабарэ“» (562-6-5-85). Видимо, Лиходеев имеет отношение не только к кабаре, но и к пишущей братии: он сдал статью в журнал Берлиозу (5, 81). В антропониме актуализована внутренняя форма фамилии – «лиходей» (лихой, злой человек, недоброжелатель); в то же время, как обычно бывает у Булгакова, «говорящее» отчество персонажа – Богданович (от «данный Богом») – подчеркивает его двойственность.

Варьете –

предположительно под этим названием изображен Московский мюзик-холл (1926–1936), находившийся на Большой Садовой, 18 (в нескольких шагах от дома № 10, где жил писатель). Позже в том же здании работали Театр оперетты, Театр народного творчества, Второй госцирк, Кино-цирк, а в настоящее время помещается Театр Сатиры. Здание было построено в 1911 г. (арх. Б.М. Нилус) для первого русского цирка братьев Никитиных, который прекратил существование в 1921 г. Булгаков описывал его в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце» (обе – в 1925 г.). Фокусы, сеансы гипноза, иллюзионный театр были особенно популярны в Московском мюзик-холле в 1930-е гг. Частыми гостями здесь были иностранные артисты (см. Мягков 1993). Летний сад при Варьете, откуда похищен Варенуха, – это бывший сад «Аквариум», который сохранился до наших дней почти в неизменном виде.

покоем расположенный дом –

в виде буквы «п» в славянской азбуке, которая имела наименование «покой». Это реальный пяти-, а не шестиэтажный, как в романе, дом по ул. Садовой, 10, где в 1921–1924 гг. жил Булгаков. Дом был построен в 1903 г. для фабриканта Пигита и стал местом действия в нескольких произведениях писателя – «Дом № 13 – Эльпит-Рабкоммуна»; «Самогонное озеро», «Псалом», «Воспоминание» и др.

квартира номер 50 –

число 5 не случайно фигурирует в номере квартиры, ставшей прибежищем сатаны в Москве. Как само это число, так и его интерпретация вызывают наименьшие разногласия исследователей, считающих его «магическим» и связывающих с демонологической линией романа (Круговой 1982, Гаспаров 1994, Кульюс 1998). Число пять как число дьявола встречается и в раннем творчестве М. Булгакова. Использование его в номере дома 302-бис (в сумме 5, да еще дважды – бис) и в номере «чертовой квартиры» продолжает уже сложившееся в творчестве Булгакова стремление к семантизации чисел, созданию собственной мифологии числа. Дом на Садовой, по сюжету тесно связанный с нечистой силой, буквально обрастает этим «дьявольским» числом. В доме 302-бис на 5-м этаже («кошмар в пятом этаже») находится «нехорошая квартира» 50 – место обитания сатаны и его свиты в Москве. Это фантасмагорическое пространство, в любой момент способное раздвинуться до сверхъестественных размеров, населенное ожившими мертвецами из разных эпох человеческой истории, которому вполне соответствует и временная фантасмагория (квартира 50 – место, где можно «задержать» «праздничную полночь»). «Дьявольский» оттенок имеют и все производные от числа пять: около 50 лет бывшей хозяйке злополучной квартиры с пятью комнатами, обсуждаемая стоимость ее аренды – 500 рублей в день, итоговая оплата – 5 тысяч «пятью новенькими банковскими пачками» и т.д. Даже в слухах о нечистой силе и то фигурирует число 5 (ср. слухи

о краже шайкой пяти заведующих). Инфернальность числа подтверждается и главой 5-й «Дело было в Грибоедове», где изображается литературный ад с массолитовской нечистью, и даже стоимость «порционных судачков», единственного блюда в ресторане Дома Грибоедова, цена которого названа, содержит число пять – 5.50.

Популярность писателя вызвала безудержное паломничество к булгаковским местам и в первую очередь – к «нехорошей квартире». Сотни самых разнообразных записей покрывают стены подъезда дома, где находится квартира 50. Этот стихийный музей свидетельствует, что многими читателями роман был воспринят как откровение и ответ на вопросы, задавать которые было немыслимо в тоталитарной стране с официальной культурой.

люди начали бесследно исчезать –

роман МиМ отражает эпидемию арестов, охватившую Москву в 1930-е гг. и затронувшую ближайшее окружение Булгакова. В его описании аресты – страшная «норма» жизни. Она отразилась в мотиве исчезновения людей. На протяжении повествования исчезают Беломут, председатель и секретарь правления дома № 302-бис и член правления Пятнажко, Никанор Босой, бухгалтер, Аннушка. Происходят ночные аресты вдовы де-Фужере и служанки Анфисы, доносчика Тимофея Квасцова, аресты валютчиков. В эпилоге становится известно и об иных арестах – Володиных, Вольмана, Вольпера, Ветчинкевича... и даже армавирского кота.

Сама за себя говорит и «география» арестов, выходящая далеко за пределы Москвы (Ленинград, Саратов, Киев, Армавир и пр.). И. Бабель, согласно донесению осведомителя в ГПУ, сказал, что «Люди привыкают к арестам, как к погоде» (Возвращение 1991: 433). Эта обыденность ситуации ареста отражена в МиМ. Ситуация исчезновения людей из квартиры № 50 вполне соотносима с реальными обстоятельствами: в дневнике Е.С. Булгаковой зафиксированы аресты соседей по писательскому дому – С. Клычкова и О. Мандельштама, друзей – Н. Лямина, Н. Эрдмана, Н. Венкстерн, знако-

мых – В. Мейерхольда, Б. Пильняка, И. Бабеля, В. Киршона, директора МХАТа М. Аркадьева и др.

Божедомка –

ныне улица Достоевского. В названии нового местожительства жены Степы Лиходеева, от которой он мечтал избавиться, заключена ирония: жена «обнаружилась» на Божедомке, а этимология этого слова восходит к понятию «богадельня». Божедомка означала также место на кладбище, где погребали нищих, сирот, бедняков и людей, умерших насильственной смертью (см. «божатый» в словаре В. Даля).

увидел неизвестного человека, одетого в черное и в черном берете –

у некоторых исследователей (Петровский 1990а) присутствие дьявола в облике незнакомца в черном в момент пробуждения персонажа вызывает ассоциацию с появлением **Мефо**дия **Ис**аевича **Тоффеля** (Мефистофеля, персонажа инферно) в повести А. Куприна «Звезда Соломона».

часы с **алмазным треугольником –**

на часах и портсигаре владельца место монограммы занимает треугольник – знак булгаковского дьявола. Первоначально (шестая редакция романа) вместо треугольника на портсигаре сверкала «синим и белым огнем бриллиантовая буква „f“», возможно, монограмма немецкого Faland (лукавый, обманщик), которое было взято предположительно из комментария к Фаусту (Яновская 1992: 69–70).

сию минуту он головой вниз полетит к чертовой матери в преисподнюю –

при том, что подобная возможность в момент столкновения с инфернальными силами не исключена, здесь же дается «реальная» мотивировка состояния героя – «похмелье дарит его новым симптомом».

Степа позвонил в Московскую областную зрелищную комиссию и т.п. –

Москва предстает в романе опутанной сетями не только могущественных следственных органов, но и десятков других структур, в которых проступают черты реальных учреждений современной писателю столицы, причем смысл их деятельности сокрыт и, с точки зрения нормального сознания, кажется абсурдным. Так, наделен странными функциями «Интурист», решающий, например, где должен ночевать иностранец. Не менее загадочная «Зрелищная комиссия» присылает на бал к «иностранцу» Воланду барона Майгеля. Все это создает ощущение, что «зрелищные учреждения» в романе – двойники все того же всесильного ГПУ.

«Комиссия» представляет собой разветвленную сеть организаций, по-разному называемых в вариантах и окончательном тексте романа: «Городской зрелищный филиал», «ведомство зрелищ и увеселений», Варьете, «Московская областная зрелищная комиссия», финзрелищный сектор и совсем уже мифический «главный коллектор зрелищ облегченного типа». Акцент на учреждениях зрелищно-увеселительного характера, за которым стоит пестование эпохой эрзац-культуры, ассоциируется с пиром во время чумы и наводит на мысль о неслучайном их «сатанинском» нагромождении, которое оттеняет тему московского Апокалипсиса. Педалирование характера учреждения заставляет предположить, что прообразом подобных организаций был, скорее всего, пресловутый Главрепертком (Главный репертуарный комитет), созданный при Наркомпросе. На Комитет возлагалось разрешение к постановке «драматических, музыкальных и кинематографических произведений», а в договорах с ним (как в случае с «Праздником святого Йоргена» С. Кржижановского) специально оговаривалось абсолютное право на поправки и изъятия *«без возможности дискуссий»* (В. Перельмутер). В 1934 г. он был переименован в «Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром». Известно, что ГПУ и НКВД принимали непосредственное участие в руководстве Главреперткомом.

Печальная история отношений Булгакова с Главреперткомом хорошо известна. В письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. он охарактеризован как организация, которая «убивает творческую мысль». Ее руководители были злейшими врагами Булгакова и имели прямое отношение к судьбе писателя. Деятельность этой организации была бессмысленна и абсурдна не только в романе. Именно Главрепертком издал «Указатель разрешенных и запрещенных к исполнению произведений». В нем «регулировщики муз» дошли до запрещения классических опер и даже детской оперы «Репка», балета «Жизель», песни «Ямщик» (Балонов 1991а). Вероятно, именно эта абсурдная запретительная деятельность продиктовала наказание, павшее в романе на зрелищный филиал: ничем не остановимое пение. Хоровое пение считалось истинно народным творчеством, развивающим чувство коллективизма (то и дело возникали бесчисленные «творческие коллективы», ансамбли, хоры, их многочисленные смотры, парады и пр.).

финдиректора Римского –

фамилия финдиректора варьете вызывает ассоциацию с Н.А. Римским-Корсаковым (1844–1908) и вписывается в «музыкальный» пласт романа, составляя единый ряд с фамилиями Берлиоз и Стравинский. Здесь, в музыкальном коде МиМ, она подкрепляет демонологическую линию, поскольку, как известно, Римский-Корсаков был не только автором опер «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством», но в его обработке известна также музыкальная картина М. Мусоргского «Ночь на Лысой горе» (1867) для симфонического оркестра.

В то же время фамилия Римский – часть «подсветки» другого художественного кода романа, связанного с темой Рима как мирового города (о ее значимости для Булгакова вообще и в МиМ в частности см. в комментарии к главе 29-й). Кроме того, при обычной у Булгакова коллажной технике образа возможен еще один источник этой фамилии: издававшийся в Берлине журнал «Новая русская книга», за которым

М. Булгаков следил весьма внимательно (свидетельство тому – публикация в № 11–12 этого журнала за 1922 г. его письма с просьбой присылать ему материалы для биографического Словаря русских писателей). Несколькими номерами раньше, а именно в № 8 за тот же год (с. 37), опубликованы краткие данные о писателе Григории Михайловиче Римском (псевдоним Г. Ларин). После нескольких попыток с фамилиями – Поплавский, Суковский, Библейский, Близнецов, Робинский – автор остановился на Римском и даже сохранил имя «газетного» Римского (Григорий). Вместе с тем набор имен – Римский, Библейский – ассоциируется и с «товарищем Талмудовским» из «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова.

сургучная печать у Берлиоза –

сургучная печать на двери квартиры, без сомнения, в контексте эпохи 1920–1930-х гг. могла читаться как знак ареста ее владельца. Не случайно, увидев печать на дверях комнаты Берлиоза, «побледнел» Степа Лиходеев: он не сомневается, что сосед арестован.

зеркало –

появление нечистой силы в зеркале или из зеркала вполне отвечает смысловой наполненности архетипа зеркала в мировой культуре. Благодаря его кажущейся прозрачности и действительной непроницаемости зеркало выполняет в культуре функцию посредника, границы между двумя мирами – реальностью и потусторонностью. Именно в этом качестве оно и предстает в МиМ (ср. также в гл. 19-й эпизод «гадания» Маргариты у зеркала). Характерным для Булгакова образом бытовые предметы (зеркало, телефон, щетка, примус, трамвай) оказываются в тесной связи с дьявольским началом и становятся знаком бездуховности современного писателю общества. Последовательность, с которой проведен в МиМ этот мотив, является самым убедительным аргументом против инвектив противников романа, утверждающих, что у пи-

сателя «за душою нет ничего, кроме мещанской мечты о буржуазном комфорте» (Ардов 1992: 57).

машину зря гоняет казенную –

это важная для Булгакова фраза. Так же как близкие Булгакову люди нередко становились прототипами его персонажей (известно, например, что поведение кота Бегемота во время шахматной партии с Воландом частично воспроизводит манеры пасынка писателя, Сережи Шиловского), так, по свидетельству Е.С. Булгаковой, некоторые фразы из собственных произведений писатель постоянно использовал в быту. Наоборот, выражения, которые он любил повторять в повседневной жизни, нередко перекочевывали в литературу. К ним относится и замечание о зря гоняемой казенной машине, которое Булгаков не раз произносил, едва речь заходила о каких-то запретах и ограничениях его творчества. Так, в 1933 г. была снята с постановки пьеса А. Афиногенова «Ложь». В «Дневнике Елены Булгаковой» непосредственно после сообщения об этом приводятся слова ее сестры О. Бокшанской, секретаря В.И. Немировича-Данченко: «Да, „Бег“, конечно, тоже не пойдет» и реакция автора «Дневника»: «Позвольте, а „Бег“ при чем?» (Дневник 1990: 46). Стилистика заключительной реплики, несомненно, булгаковская. В воспоминаниях Е.С. Булгаковой есть еще одно высказывание писателя по этому поводу: «Снимают пьесу Афиногенова, а чтоб машину казенную зря не гонять, заодно уж и „Бег“».

Азазелло –

итальянизированный вариант имени Азазель (евр. ‘azā’zēl – «Козел-Бог»). Первоначально у Булгакова – Фиелло, Фьелло. В день грехоискупления (еврейский праздник Йом-Киппур) существовал ритуал: из двух отобранных для этого козлов, на которых перекладывались прегрешения народа, один отпускался в пустыню для Азазеля, второй предназначался для жертвоприношения. Как злой гений, падший ангел, низвергнутый с неба, он выступает в апокрифической

книге Еноха (по преданию, именно он научил людей изготавливать оружие и украшения, развратив этим человека). В талмудической литературе синонимичен сатане. В записях Булгакова он назван «Азазелом – демоном безводных мест» (562-8-1-16), что связано с новозаветными представлениями о пустыне как месте обитания демонов. У Булгакова он не только «демон-убийца», который казнит наушника Майгеля, но и тот, кто открывает мастеру и его подруге путь в инобытийные пространства. В библиотеке писателя была книга Н.Н. Евреинова «Азазел и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов». <Л.: Academia, 1924>.

мессир –

наименование феодальных сеньоров. В ранних редакциях Воланда называют также «масонскими» терминами «мастер» и «гроссмейстер».

Ялта –

в более ранних редакциях Булгаков колебался с определением города, куда волей Воланда перебрасывался Степа Лиходеев (вариант – Бомбеев). В разметке глав 3-й редакции фигурировали даже Хабаровск и Звенигород (1933), однако здесь же были сняты в пользу Владикавказа, города, который занимал в биографии Булгакова важное место. Подписывая книгу своему приятелю тех лет, Булгаков подчеркнул то, чем оставался в его сознании этот период жизни: «Милому Юре Слезкину, в память наших скитаний, страданий, у подножия Столовой Горы. У подножия ставился первый акт Дьяволиады...» (см.: Смирнов 1991: 141). Именно туда Булгаков попал после мобилизации из Киева. Проработав короткое время во владикавказском госпитале, он был направлен в Грозный, в перевязочный отряд. Во Владикавказе, после возвращения из Грозного, писатель заболел тифом, который помешал ему эмигрировать. В этом городе он, по его собственным словам, пережил «душевный надлом» 15 февраля 1920 г., когда решил бросить медицину и отдаться

литературе. Там началась его драматургическая деятельность, и оттуда он в 1921 г. уехал в Москву. Владикавказская жизнь с ее красочными деталями воссоздана Булгаковым в «Записках на манжетах», а сам он стал одним из главных героев романа Ю. Слезкина «Столовая гора» (1922). Именно эту гору видит Степа, оказавшись во Владикавказе в ранней редакции романа.

Ялта в сознании Булгакова также имела определенную литературную наполненность: он бывал в Доме-музее А.П. Чехова и даже получил несколько памятных вещиц в подарок от его сестры.

Страница о Лиходееве в Ялте была продиктована Е.С. Булгаковой незадолго до смерти М.А. Булгакова, 25 января 1940 г.

Глава 8. ПОЕДИНОК МЕЖДУ ПРОФЕССОРОМ И ПОЭТОМ

До чего вы все интуристов обожаете –

отношение советских людей к иностранцам в романе «двухслойно». Эта двойственность задавалась самой идеологической установкой советского государства. С одной стороны, иностранец воспринимался как возможный посредник в деловых отношениях страны с заграницей, т.е. залог материального благополучия, с другой – как потенциальный вредитель (ср. рассуждения Г. Гачева о «метафизическом русском состоянии» – любопытстве к иностранцам и их почти «эротическом» привечании с постоянной готовностью «извергнуть» и погубить – Гачев 1994: 268–273).

Отсюда в соответствии с протоколом – приятие, высокая оценка, даже восхищение, сочетающиеся вместе с тем с противоположными чувствами – неприязнью и крайней подозрительностью, как у Ивана Бездомного, или откровенной завистью, как, например, у Аннушки в 3-й редакции романа: «Ай да иностранцы! <...> – вот какую жизнь ведут! Чтоб вы, сволочи, перелопались! Мы-то в рванине ходим» (Булгаков 1992: 162). Уловив отношение советских людей к иностран-

цам, Коровьев в сцене в Торгсине подогревает ксенофобию толпы: «Откуда он приехал? Зачем? Скучали мы, что ли, без него? Приглашали мы его, что ли? <...> Он, видите ли, в парадном сиреневом костюме, от лососины весь распух, он весь набит валютой, а нашему-то, нашему-то что?!» (5, 340). Особую пикантность сцене придает то обстоятельство, что Коровьев прекрасно знает фальшивую природу «человека в сиреневом».

Стравинский –

профессор наделен известной в русской культуре «музыкальной» фамилией, носителями которой были знаменитый оперный певец, basso cantante Федор Стравинский (1843–1902) и его сын Игорь Стравинский (1882–1971), прославленный композитор, создатель новой музыкальной эстетики и техники. С 1920 г. жил во Франции, с 1939 г. – в США. Введение еще одной музыкальной фамилии продолжает игровую «музыкальную» ономастику романа, где действуют герои – «двойники» композиторов.

Творческая манера И. Стравинского в ряде произведений может быть сопоставлена с булгаковскими художественными устремлениями: склонность к использованию различных стилевых моделей, сочетание фарсового, балаганного и мистериального, сакрального и кощунственного, стремление раздвинуть пределы информативной емкости за счет мотивных повторов.

Еще одна деталь представляется весьма уместной для выбора фамилии профессора: Федор Стравинский, 26 лет проработавший солистом Мариинского театра, был признанным исполнителем роли Мефистофеля в опере Гуно «Фауст» (дебют в 1873) и, что более важно, первым в России исполнил ту же роль в опере «Мефистофель» Бойто (1868).

целое дело сшили –

в уголовном жаргоне сшить дело означает «необоснованно обвинять».

Прошу выдать мне бумагу и перо... –

в одной из ранних редакций Иван Бездомный просит бумагу, карандаш и Евангелие. Когда оказывается, что Евангелия в библиотеке клиники нет, Стравинский велит купить его у букиниста, и вскоре в палате перед Иваном лежит Библия с золотым крестом на переплете. Внутренние перемены, происходящие с Иваном, оказываются, таким образом, связаны с его устремлением к религии и обретением хотя бы первичных религиозных знаний. В ранних редакциях Булгаков отводит религиозному мотиву более важное место, чем это вычитывается в окончательном варианте, хотя относящееся к религии изображает весьма противоречиво. Священники предстают у него в сатирическом освещении. В одной из редакций священник служит аукционистом в разгромленной церкви, в другой – отец Аркадий Элладов, провозгласивший, что «нет власти не от Бога», увещевает арестованных сдавать государству валюту. Хотя мотив сотрудничества церкви с мирской советской властью полностью исчез в окончательном тексте романа, само обращение Ивана Бездомного к истории Христа оказывается для него спасительным.

Вам здесь помогут... <...> Вам здесь помогут... –

случай возникновения в тексте автобиографического мотива – в 1934–1936 годах Булгаков находился на грани психического срыва. Боязнь оставаться одному на улице, страх одиночества, приступы «предсердечной тоски» вынудили писателя обратиться к помощи врачей и даже гипнотизеров. Был случай, когда Булгаков, впечатлившись методом гипнотического воздействия, сам провел сеанс с В.В. Дмитриевым. Речь профессора Стравинского с характерными успокаивающими повторами/ заговорными формулами близка канонам проведения гипнотического сеанса.

Хотя в тексте и возникает ощущение всесилия Стравинского (не случайно его фигура в московской части романа, по мнению ряда исследователей, составляет своеобразную параллель Воланду, а в ершалаимской – Пилату), Булгаков,

видимо, достаточно рано нашел решение дальнейшей судьбы Ивана Бездомного, но приберег его до эпилога. В шестой редакции романа доктор в клинике сообщает Поныреву, доставившему Ивана в лечебницу (так в этом варианте назван будущий Рюхин): «Если выкарабкается <...> возможно, с дефектом» (562-7-8-84 об.).

Глава 9. КОРОВЬЕВСКИЕ ШТУЧКИ

Босой, председатель жилищного товарищества –

как органы самоуправления домкомы возникают уже в 1917 г., а в 1920–1930-е гг. домовый комитет (домком) существовал в каждом доме, во главе его стоял председатель. Домоуправы, председатели жилищных комитетов, были вершителями судеб жильцов коммунальных квартир. В их функции входила слежка за жильцами (ср.: «Домком око недреманное» – 3, 78), выписка и прописка, уплотнение квартир и т.д. Как «малая власть» они были непременными участниками приструнивания «бывших» («у нас домком есть для причесанных дворян» – 4, 556) и арестов жильцов. Вспоминается ахматовское: «...я увидела верх шапки голубой/ И бледного от страха управдома». Постоянные тяготы Булгакова с жильем вызвали у писателя ненависть к домкомам, отразившуюся во многих его произведениях («Собачье сердце», «Блаженство», «Иван Васильевич», «Зойкина квартира»), где соответствующим персонажам были приданы отталкивающие черты взяточников, недоумков, доносчиков (Лисович в «Белой гвардии», Портупея в «Зойкиной квартире», Бунша-Корецкий в «Блаженстве» и Бунша в «Иване Васильевиче», Швондер в «Собачьем сердце»). Фамилия Босой в этом контексте воспринимается комически, оттеняя истинную сущность взяточника-управдома.

претензии на жилплощадь покойного –

весть о гибели Берлиоза порождает закономерную волну просьб, угроз, доносов (ср. аналогичную сцену в романе

И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», когда пропадает летчик Севрюгов).

Даже полуторамесячное отсутствие жильца открывало возможность его выписки, бывали случаи, когда находящегося на лечении человека выселяли и, вернувшись, он обнаруживал на своей жилплощади новых жильцов.

Подобная привязка к месту жительства была не самоуправством домоуправов, но государственной политикой, способом постоянной слежки за своими гражданами.

302-бис –

число 302 имеет «демонологического» предшественника в раннем творчестве писателя (в «Дьяволиаде» в 302-й комнате Булгаков помещает «Бюро претензий», пристрастие к числу 302 обнаруживают и «Записки покойника» – ср. предложение Рудольфи вычеркнуть слово «на 302 странице»). В МиМ свита Воланда поселяется в доме 302-бис. В сумме число 302 дает число 5, а 5 удвоено (латинское bis означает «дважды»), и, удваиваясь, дает 10, отсылая, таким образом, к реальному адресу Булгакова на Садовой, 10, зашифрованному в романе (Гаспаров 1994). В этом доме в коммунальных квартирах № 50 и № 34 Булгаков жил в 1921–1924 гг.

шестой подъезд <...> **поганая квартира № 50 –**

россыпи чисел в московской части романа свидетельствуют, что Булгаков продолжает использовать их как прием описания общества, намеченный еще в раннем творчестве. Нагромождение цифр встречается уже в «Записках на манжетах» как знак сатанинского пространства: «Дом 4, 6-й подъезд, 3-й этаж, кв. 50, комната 7» (1, 493). В данном случае номера подъезда и квартиры перекочевали в последний роман писателя. Все три числа – 5, 6, 50 – связаны с нечистой силой и обозначают локус дьявола (именно здесь поселился Воланд). На уровне биографии обозначена ненавистная Булгакову коммуналка, в которой ему пришлось жить в начале 1920-х гг.

Число 6 у Булгакова тоже «инфернально», вместе с «числом зверя» 666 оно вводилось в повествовательную канву «Белой гвардии». Почти прозрачно присутствие числа 666 в «Дьяволиаде» (в упоминании 6-го подъезда и дальнейшем трехкратном упоминании 6): Короткое «разглядел крохотную надпись: „Кругом, через шестой подъезд“. Кальсонер мелькнул и сгинул в черной нише за стеклом. – Где шестой? Где шестой? – слабо крикнул он кому-то» (2, 19). В 6-м подъезде 6-этажного дома в МиМ находится нехорошая квартира, из которой исчезло шесть человек. Варианты свидетельствуют, что писатель колебался между цифрами 5 и 6 в обозначении номера парадного, но в любом случае он не вышел за рамки «дьявольского» числа и не вступил в противоречие со складывающимся числовым миром романа.

Коровьев –

один из самых загадочных героев. Разногласия среди исследователей вызывает этимология его имени. Его возводят то к названию атеистического журнала «Безбожник», у которого был подзаголовок «Коровий», т.е. «крестьянский»; то объясняют именем булгаковского знакомого 1924 г. Коровина или Коровкина – персонажа романа Достоевского «Братья Карамазовы» и его же повести «Село Степанчиково и его обитатели» (А. Зеркалов). Предлагаются и смысловые вариации на тему этой фамилии, обнажающие внутреннюю форму слова: Коровьев сопоставляется с Теляевым из «Упыря» А.К. Толстого (Соколов 1991, Лесскис 1999), со «скотьим богом» Велесом/Волосом русского языческого пантеона, наделенного характерными чертами искусителя-змея. Действительно, к Коровьеву постоянно применяются змеиные характеристики: «ввинтился на площадку», «извивался», «ловко извиваясь», «переводчик-гад» (Яблоков 2001:61-62).

Можно предложить еще один литературный источник этого персонажа исходя из заявленной профессии регента, т.е. дирижера, преимущественно церковного хора. Это регент Ягодов из романа А.М. Ремизова «Неуемный бубен», ко-

торый также склонен к провокативному поведению: «Регент всякий раз смущал его <главного героя> своими разговорами и наводил на грех» (Ремизов 1988: 310). Провоцирует он и остальных граждан: «...на регентской визитной карточке появилась совсем другая надпись: „Бывший паршивого соборного хора регент А.К. Ягодов“» (Ремизов 1988: 311). В том же ряду – обращение пока еще не названного по имени Коровьева к Берлиозу в сцене на Патриарших прудах: «С вас бы за указание на четверть литра... поправиться... бывшему регенту!» (5, 47). Ремизовский Ягодов, как и Коровьев, выпрашивает деньги на выпивку: «...под предлогом развития голосовых связок требовал себе вознаграждения. Иван Семенович не ласково, но все-таки давал регенту 21 копейку, ровно на косушку без посуды» (Ремизов 1988: 310).

Прозвище, под которым Коровьев выступает в романе, – Фагот, кроме музыкального инструмента, по-французски означает «нелепость», fagotin – «шут», по-итальянски – «неуклюжий человек». Безымянный персонаж в клетчатых брюках («кошмар в брюках в крупную клетку»; ср. обозначение Коровьева как «клетчатого») появился у Булгакова еще в романе «Белая гвардия», во сне Алексея Турбина, где его образ восходил к черту, собеседнику Ивана Карамазова. Там он произносил расхожие фразы о России и олицетворял собой безмерную пошлость. Коровьев также говорит пошлости, вертится и извивается, как мелкий бес, хотя в свите он – правая рука Воланда.

Вместе с котом Бегемотом он составляет шутовской дуэт, выступая в амплуа балаганного клоуна. В одном из вариантов 3-й редакции он так и определяется: «Кот передал голову клетчатому клоуну» (562-6-3-14). Его облик, слова, жесты складываются в особое театрализованное поведение, суть которого состоит в утрировании, гиперболизации, эпатирующей аффектации различных черт, манер, интонаций. Его поведение может быть обозначено как вульгарное юродство, паясничанье, комедиантство и напоминает по своему рисунку эпатирующие манеры Федора Карамазова. В подкладку образа Коровьева в первой же сцене заложена провокация, на-

правленная на вовлечение Берлиоза и Бездомного в серию «жестоких игр».

Вместе с тем в его облике просматривается двойственность: с одной стороны, он со своими «усишками» и треснувшим пенсне сродни клоуну, комедианту, паяцу площадных балаганных представлений, вульгарному и глумливому, с другой – он молчаливый рыцарь-еретик, сочинивший некогда каламбур на тему света и тьмы.

Квасцов –

хотя на председателя жилтоварищества Никанора Босого от имени Тимофея Квасцова доносит глумливый Коровьев, понятно, что реальный стукач – Квасцов из 11-й квартиры дома 302-бис.

неизвестные деньги, не то синие, не то зеленые, и с изображениями какого-то старика –

на купюре достоинством в сто долларов изображен Бенджамен Франклин, государственный деятель, ученый, один из авторов Декларации независимости и Конституции США. Босой, вероятно, до описываемого момента действительно брал взятки только советскими деньгами.

Глава 10. ВЕСТИ ИЗ ЯЛТЫ

Лжедмитрий –

под этим именем выступали двое самозванцев, выдававших себя за сына Ивана Грозного Дмитрия (1582–1591), ребенком погибшего при неясных обстоятельствах в Угличе. *Лжедмитрий* I (?–1606) – русский царь с 1605 г., самозванец (предположительно Григорий Отрепьев) убит боярами-заговорщиками. *Лжедмитрий* II («Тушинский вор», ?–1610) – самозванец неизвестного происхождения. Выдавал себя за спасшегося царевича Дмитрия (т.е. Лжедмитрия I). В 1608–1609 гг. создал под Москвой Тушинский лагерь, отку-

да безуспешно пытался захватить столицу. С начала открытой польской интервенции бежал в Калугу, где был убит. С Лжедмитрием сравнивал себя автобиографический герой «Записок юного врача», оказавшийся на месте бывшего блистательного врача Леопольда Леопольдовича.

Для Булгакова характерен постоянный интерес к событиям русской истории и их отражению в литературе. Так, задумав принять участие в конкурсе на лучший школьный учебник, он начинает писать историю России. Исторический пласт есть в его пьесах «Блаженство», «Иван Васильевич», «Александр Пушкин». В данном случае, как и в некоторых других, происходит взаимопроникновение деталей синхронно пишущихся работ.

сверхмолния вам <...> Я ведь молнии разношу –

можно расценивать как каламбур, поскольку доставщица телеграммы-молнии оказывается предвестницей грозы, разразившейся в следующей сцене романа.

«скалы, мой приют...» –

см. романс Ф. Шуберта «Приют» на слова Людвига Рельштаба (1799–1869) в переводе Ф. Берга.

Сколько километров до Ялты? –

число – участник описания «профанного» пространства романа, помогающий очертить абсурдность поведения персонажа, который занимается скрупулезными математическими подсчетами в делах, связанных с инфернальными силами.

желтобрюхая грозовая туча –

это описание перекликается с изображением надвигающейся грозы в ершалаимской сюжетной линии, в главе «Казнь»: «...по небу с запада поднималась грозно и неуклонно грозовая туча. Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым» (5, 175). Повтор деталей усили-

вает важный для автора параллелизм двух сюжетных линий – ершалаимской и московской.

Гроза может рассматриваться не только в художественном, но и в биографическом контексте: это стихийное явление в семье М.А. и Е.С. Булгаковых было приметой несчастья. В грозу у них было принято не начинать никаких дел. Мощной грозой сопровождалась в жизни Булгакова работа в 1938–1939 гг. над посвященной предстоящему юбилею Сталина пьесой «Батум», которая стала для писателя роковой.

Так, 21 мая 1939 г. Е.С. Булгакова записала в дневнике: «Часов около восьми вечера стало темнеть, а в восемь – первые удары грома, молния, началась гроза. <...> Миша сидит <...> над пьесой о Сталине» (Дневник 1990: 260). 9 июня – «Когда мы только что пришли в МХАТ – началась гроза, а уходили – накрапывал дождь <речь идет о переговорах о пьесе – И.Б., С.К.>» (Дневник 1990: 265). В дневнике отмечена гроза 27 июня и 4 июля. Во время читки пьесы в Комитете по делам искусств 12 июля опять разразилась «сильнейшая гроза» (Дневник 1990: 271); 27 июля – «В четыре часа гроза» (там же, 273) – день читки пьесы в МХАТе; 29 июля – гроза. По рассказу Е.С. Булгаковой, в июле, когда драматург должен был читать свою пьесу в МХАТе, «была жара <...> И пока ехали в машине – началась страшная гроза.

Когда подъехали к театру – висела афиша „Батума“, написанная акварелью, – вся в дождевых потоках.

– Отдайте ее мне! – сказал Миша Калишьяну.

– Да что вы, зачем она вам? Знаете, какие у вас будут афиши?! Совсем другие!

– Других я не увижу» (см. Чудакова 1988: 204).

Судя по этому рассказу, Булгаков предчувствовал неудачу, которую потерпит пьеса, и гроза была еще одним подтверждением печального грядущего исхода. Именно после краха «Батума» у Булгакова развилась наследственная болезнь, злокачественная гипертония почек, ставшая причиной его смерти.

Образ грозы как предвестия катастрофы пронизывает и роман МиМ.

Глава 11. РАЗДВОЕНИЕ ИВАНА

Раздвоение Ивана –

в названии главы есть указание на шизофрению (в ранних редакциях – на *манию фурибунда*). Иван считает незнакомого иностранца душевнобольным, а тот, смеясь, предрекает такую участь самому поэту: «Жаль только, я не удосужился спросить у профессора, что такое *шизофрения*. Так что вы уж сами узнайте это у него, Иван Николаевич!» Само слово шизофрения состоит из двух частей: *schizo* – расщепляю и *phren* – душа, ум. Таким образом, название главы представляет собой метафору: с одной стороны, начинается духовное перерождение Ивана, с другой – он болен шизофренией, явственный симптом которой – раздвоение личности.

Работая над сценами с обезумевшим Иваном, Булгаков консультировался с кем-то из психиатров. Не исключено, что это был С.Л. Цейтлин, который присутствовал 7 апреля 1938 г. на чтении соответствующих глав произведения. Тот же С.Л. Цейтлин прислал писателю «классическую книгу о гипнозе» (Эткинд 1994: 294).

Глава 12. ЧЕРНАЯ МАГИЯ И ЕЕ РАЗОБЛАЧЕНИЕ

буза –

шум, скандал.

чудеса велосипедной техники семьи Джулли –

по всей вероятности, проекция на семью циркачей-велофигуристов, выступавших под псевдонимом Польди (Мягков 1993: 110).

черная магия –

в конце 1934 г. Булгаков начал переработку глав первой полной рукописной редакции. Сначала глава называлась «Белая магия и ее разоблачение», и Воланд объявлял себя специали-

стом «по белой магии» (562-6-2-69), сеанс происходил не в Варьете, а в цирке, по крайней мере именно так – «В цирке» – называлась в разметке глава восьмая. 8 ноября 1934 г. Е.С. Булгакова записала в дневнике: «М.А. диктовал мне роман – сцену в кабаре» (Дневник 1990: 77). Несколько раз переписанная, глава получила современное название. Будучи одной из самых игровых глав романа, она продемонстрировала умение Булгакова-художника работать в самых разных стилевых ключах. Эпизод в Варьете, где и сама сцена, и зал превращены в огромную сценическую площадку с двумя тысячами «актеров», – одна из самых театральных и зрелищных в романе. Она широко использует условные формы театра, балагана, маскарада и т.д.

Сеанс черной магии выстраивается как сатанинское действо и, как верно не раз отмечалось, имеет «типично карнавальную смысловую амбивалентность».

Сатана традиционно воспринимался как «обезьяна Бога», не случайно в Варьете Воланд со свитой демонстрируют пародии на чудеса, совершенные Христом (Гаспаров 1994): например, отрывание и возвращение головы Бенгальского как пародия на воскрешение Лазаря. В то же время «сеанс» сопрягается с традиционными представлениями о шабаше и с его вариантом, представленным в МиМ великим балом сатаны (дамы в нижнем белье в Варьете – обнаженные ведьмы на шабаше; оторванная голова конферансье – отрезанная голова Берлиоза и т.п.).

исчезновение администратора Варенухи – <...> Но за что? –

намек на такую частоту арестов в Москве 1930-х гг., что Римский воспринимает исчезновение подчиненного именно подобным образом. В одном из вариантов 3-й редакции в соответствующей сцене существовала следующая сентенция: «Когда человек уходит и пропадает, нетрудно догадаться, что случилось с ним» (562-7-2-30 об.), снятая, видимо, как и многие другие, из-за чрезмерной прозрачности.

Булгаков указывает на укоренившуюся привычку граждан самим прибегать к услугам ГПУ в каждом непонятном случае.

Это способствовало распространению мифа о том, что народ сам стремится обезвредить любого «врага», как и мифа о народном характере власти. Правда, Римский, посылающий Варенуху «куда следует», не дождавшись его возвращения, мучается вопросом: «Но за что?». Ведь оба обуреваемы желанием «изобличить злодеев», и Варенуха отправляется в ГПУ даже с «предвкушением чего-то приятного». В ранней редакции «приятные мысли» героя излагались детальнее: «Он предвкушал много хорошего; как он сейчас явится куда следует, как возбудит большое внимание, и в голове его зазвучали даже целые отрывки из будущего разговора и какие-то комплименты по его адресу» вплоть до признания его «своим парнем» (Булгаков 1992: 279).

гаер –

от франц. *gaillard* – «весельчак» (указано Ф. Балоновым), что вполне соответствует эпизодам, где «клетчатый гаер» соотнесен с клоуном в клетчатых брюках, а его речь постоянно пересыпается просторечиями и вульгаризмами.

ведь московское народонаселение значительно изменилось? –

к 1926 г. в Москве проживало два миллиона человек, четыре пятых из них были приезжими.

Вопрос Воланда подразумевает более раннее знакомство с Москвой (по предположению С. Боброва – грибоедовской) и представляет собой, видимо, вариации на темы «Фауста», в частности, на реплику Мефистофеля, что Господь явился «За справкой о земле/ Что делается с нею!». В Прологе на небесах это подкрепляется утверждением, что человек мало изменился: «Смешной божок земли <...>/ Чудак такой же он, как был в начале века» (пер. Холодковского).

«Портрет» народонаселения был дан, например, в 3-й редакции: «...не город приводил ее <Маргариту> в состояние веселого бешенства, а люди. Они лезли отовсюду, из всех щелей. Они высыпались из дверей поздних магазинов, витрины

которых были украшены деревянными разрисованными окороками и колбасами, они хлопали дверьми, входя в кинематографы, толклись на мостовой, торчали во всех раскрытых окнах, они зажигали примусы в кухнях, играли на разбитых фортепиано, дрались на перекрестках, давили друг друга в трамваях» (Булгаков 1992: 145–146).

червонцы –

банковские билеты достоинством в 1, 2, 3, 5, 10, 25 и 50 червонцев Госбанк СССР выпускал в 1922–1927 гг. Золотое содержание червонца было установлено в 7,74 г золота. Один червонец соответствовал 10 рублям казначейскими билетами. В результате денежной реформы 1947 г. червонцы были заменены новыми банковскими билетами, выраженными в рублях. Греческий иллюзионист К. Касфикис показывал в Московском мюзик-холле трюк «фабрика денег», в ходе которого вертел ручку аппарата и печатал «настоящие» червонцы. Братья-гимнасты Эдер печатали пригласительные билеты и афиши-летучки в виде бумажных купюр (Мягков 1993: 146).

В качестве еще одного источника сцены с дождем червонцев можно назвать фильм Якова Протазанова «Процесс о трех миллионах» (1926), чемпион проката того времени (указано Р. Янгировым). С ним МиМ роднят несколько параллелей: в сцене суда над незадачливым мелким воришкой Тапиокой его более удачливый и «привилегированный» собрат по профессии Каскарилья (сыгранный А. Кторовым, актером с признанной «демонической» внешностью), бросает в зал огромное количество банкнот. Реакция на «денежный дождь», низвергающийся, как и в романе, с высоты (Каскарилья стоит на возвышении), в некоторых деталях предвосхищает булгаковскую сцену в Варьете. Присутствующие в зале суда лихорадочно хватают бумажки («Кое-кто уже ползал в проходе, шаря под креслами. Многие стояли на сиденьях, ловя вертлявые, капризные бумажки» – 5, 122); начинается потасовка («В бельэтаже послышался голос: „Ты чего хватаешь? Это моя! Ко мне летела!“ – и другой голос: „Да ты

не толкайся, я тебя сам так толкану!“ И вдруг послышалась плюха» – там же). Как выясняется, Каскарилья устраивает свой трюк (как и Воланд) с целью испытать находившихся в зале людей, возомнивших себя судьями, и, наконец, банкноты Каскарильи, так же как червонцы Воланда, оказываются «фальшивыми бумажками».

Одним из источников фокуса нечистой силы с червонцами, по наблюдению С. Боброва, можно считать и сцену из второй части «Фауста», где император подписывает бумагу, подсунутую ему канцлером и казначеем, о выпуске новых денежных купонов: «Бумаге служат в качестве заклада/ У нас в земле таящиеся клады./ Едва их только извлекут на свет,/ Оплачен будет золотом билет». Достоинство новых денег восхваляет Мефистофель, «волшебные листки» император раздаривает подданным, их ловит Шут: «Вот падают еще» (Гете 1997: 532 и 536, пер. Б. Пастернака).

Время от времени, в подтверждение своего дьявольского происхождения, червонцы в МиМ превращаются в этикетки с винных или нарзанных бутылок, пчел, резаную бумагу, валюту, иметь каковую советским гражданам строжайше запрещалось.

В первой редакции романа глава «Якобы деньги» иллюстрировала последствия фокуса в Варьете. В ней значительно подробнее и с автобиографическими деталями рассказывалось, во что превращались нечистые деньги и чем заканчивалась попытка ввести их в обращение. Ирония Булгакова конца 1920-х гг. заметно политизирована: обладателя «малохольного, недоделанного» червонца без одного номера «замели»; в пачке дневной кассы оказалось «вместо тысячи только семьсот и на триста – резаных по формату лозунгов „Религия – яд, берегите ребят“»; хозяин магазина обнаружил в кассовом ящике билеты на революционную пьесу; в кассе месткома газеты «Звонок» (отметим созвучие с названием газеты «Гудок», в которой работал Булгаков) вместо червонцев обнаружилось «пятьдесят штук троцкистских прокламаций самого омерзительного содержания» (Булгаков 1992: 202 и 203). В результате «трое людей в черных куртках» арестова-

ли двух беспартийных сотрудников и увезли «неизвестно куда». Здесь следует отметить горькую авторскую иронию по поводу недоверия беспартийным, которое было неотъемлемой частью государственной политики, направленной на выращивание партийной номенклатуры.

Голову ему оторвать! –

мотив обезглавливания глубоко укоренен в мировой культуре (см. комментарий к гл. 3). Остроумный анализ функции мотива отрезанной (или оторванной) головы в МиМ предложили американские литературоведы Б.А. Бити и Ф.У. Пауэлл, считающие этот образ символом «безголового <т.е. абсурдного> общества», каковыми изображены в романе и Москва и Ершалаим (Beatie, Powell 1981). В древних главах в видении Понтия Пилата появляется голова императора Тиберия; характерно, что Булгаков, сам страдавший жестокими приступами мигрени, предпочел дать своему персонажу «говорящее» название болезни – гемикрания, что в переводе означает «полголовы».

Более частым этот мотив становится в московском сюжете романа, где, кроме отрезанной головы Берлиоза, есть еще оторванная котом и возвращенная на место голова конферансье Жоржа Бенгальского; упоминается голова Адама (т.е. череп) на пиратском флаге, под которым ходил директор ресторана Арчибальд Арчибальдович. Наконец, сообщается об исчезнувшей после сеанса Воланда «головке» Варьете. Таким образом, мотив отрезанной головы, по мнению исследователей, делается «центральным символом» романа.

Любопытна и булгаковская игра в реализацию вполне метафорического призыва оторвать голову.

квартирный вопрос –

на душу населения в 1928–1929 гг. приходилось около 5,5 кв. м. площади. Понятно в этой связи, что отдельная, даже небольшая квартира считалась роскошью, писатели зачастую ютились в небольших комнатках коммунальных квартир,

представляющих собой зоны особого социального напряжения и агрессии. Это делало «квартирный» вопрос одной из наиболее острых социальных проблем послереволюционного времени, особенно в Москве. Стремление расширить жилплощадь, а тем более получить отдельную квартиру часто приводило обитателей коммуналок к далеко не безобидным действиям: вредительству, доносам на соседей (после которых сосед мог бесследно исчезнуть), скандалам и судебным тяжбам. В МиМ «квартирный вопрос» рассматривается в разных аспектах: в тексте упоминаются домоуправы, жилтоварищества, Дом Драмлита, коммуналки, доносительство (Алоизий Могарыч пишет на мастера донос и завладевает его подвальчиком).

Для самого Булгакова отсутствие отдельного жилья было тяжелейшим обстоятельством жизни в Москве в течение ряда лет. Уютный дом, книги, добротная одежда, хорошо сервированный стол, без сомнения, являлись для него «нормой» жизни. Эта норма должна по возможности сохраняться – независимо от внешних потрясений, как сохраняется она в доме на Алексеевском спуске из романа «Белая гвардия» (прообраз дома семьи Булгаковых в Киеве), где даже в «великий» и «страшный год по рождестве Христовом 1918» на столе стоят «чашки с нежными цветами снаружи и золотые внутри», а «скатерть, несмотря на пушки, бела и крахмальна». Писателя чрезвычайно удручало разрушение бытовой стороны жизни, постигшее его поколение, «полная ее гангрена».

«Самое главное, лишь бы была крыша», – писал он матери из Москвы 17 ноября 1921 г. (Булгаков 1989: 60). Вопрос этот сохранял значимость для Булгакова до конца жизни и стал одной из основных тем его произведений 1920-х гг. Есть «квартирный вопрос» в повести «Собачье сердце», во многих фельетонах и рассказах. В рассказе «Воспоминание» (1924) Булгаков описывает свой приход к Н. Крупской с письмом Ленину, как Председателю Совета народных комиссаров, с просьбой дать ему «ордер на совместное жительство». Шаг этот был предпринят от полного отчаяния чело-

веком, которого хотели лишить жилья. 18 сентября 1923 г. он записал в дневнике: «Пока у меня нет квартиры, я не человек, а лишь полчеловека» (Михаил 2001: 29). И, вторя этому, в рассказе «Воспоминание» утверждал: «Человеку нужна комната. Без комнаты человек не может жить» (2, 379).

Черт знает откуда взявшаяся рыжая девица –

см. комментарий к Гелла (гл. 18-я).

Герлэн, Шанель номер пять, Мицуко, Нарсис Нуар –

названия известных французских духов.

Семплеяров –

персонаж появляется в романе с 1934 г., фамилия фигурирует с 1931 г. Вероятнее всего, отчество указывает на связь героя с миром искусства. Сфера обязанностей «почтеннейшего» Аркадия Аполлоновича, председателя Акустической комиссии московских театров, неясна, но абсурдность существования руководимого им учреждения подчеркнута вскользь в Эпилоге фразой, что акустика «какая была, такая и осталась». Семплеяров – почетный гость Варьете. Требование, «чтобы <...> незамедлительно разоблачили» номер с червонцами, обнаруживает в нем функционера от зрелищного искусства – чин, наделенный реальной властью и полномочиями «требовать», «разоблачать», «запрещать» или «разрешать». Он, если и не связан прямо со всесильным тайным ведомством, то блюдет букву его предписаний.

В фигуре Семплеярова исследователи не без основания, хотя недостаточно аргументированно, усматривают черты А.В. Луначарского (1875–1933) – писателя, драматурга, критика, с 1917 г. первого наркома просвещения (Барков 1996: 15). В пользу этой версии говорит «приятный, звучный и очень настойчивый», «интеллигентный и звучный баритон» героя (562-9-2). Мемуаристы также отмечали бархатный баритон Луначарского, «богатый оттенками, лирический, эмоциональный и гибкий» (К. Чуковский).

Фигура Семплеярова вызывает у исследователей ассоциацию и с Авелем Енукидзе (1877–1937), крупным советским партийным деятелем, в 1922–1935 гг. – секретарем президиума ЦИК СССР и членом ЦК КПСС с 1934 г., репрессированным в 1937 г. На имя Енукидзе было направлено в 1934 г. прошение Булгакова о выезде за границу, т.к. он был председателем правительственной комиссии по руководству Большим и Художественным театрами. «Генеральский» литературный статус Семплеярова подчеркнут его квартирой в Доме правительства (т.н. Дом на набережной). В резолюции Пленума ЦК ВКП(б) от 7 июня 1935 г. говорилось о «политическом и бытовом разложении» любителя молоденьких актрис и родственниц (сходный мотив в МиМ).

Должность Семплеярова в эпилоге – заведующий грибнозаготовочным пунктом – приравнивает его к миру буфетчиков.

уй, мадам –

ср. французское *oui, madame* – огласовка перекликается с гаерством Коровьева и превращает галантность в вульгарность.

акустическая комиссия на Чистых прудах –

на Чистых прудах в 1930-е гг. находилось Управление театрально-зрелищными предприятиями Наркомпроса, Главрепертком и Управление московскими зрелищными предприятиями.

роль Луизы –

Луиза Миллер – героиня пьесы Шиллера «Коварство и любовь».

внезапно размахнувшись, коротким и толстым зонтиком она ударила... –

избиение в публичном месте за измену, выпавшее на долю Семплеярова, впервые встречается у Булгакова в фельетоне

«Мадмазель Жанна», где потрясенная правдой жена, воскликнув «Так я и знала!», «хлопнула мужа ридикюлем по правой гладко выбритой щеке» (2, 527).

Маэстро! Урежьте марш! –

слова марша, который в ранних вариантах МиМ слов не имел, но определялся как «залихватский, чудовищный, нелепый, нестерпимый» (562-7-2-42), обычно атрибутируют как парафраз куплетов из водевиля Д.Т. Ленского (Воробьева, 1805–1860) «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» – 1839): «Его превосходительство/ Зовет ее своей / И даже покровительство/ Оказывает ей».

Однако в действительности Булгаков цитирует фрагмент стихотворения «Современная заметка», опубликованного за подписью Л.К. в «Петербургском вестнике» за 1862, № 13 (см. об этом: Корнеев 1990: 276-283):

«Его превосходительство
Любил хороших птиц
И брал под покровительство
Хорошеньких девиц.
Он слыл большим проказником
И в клубе в вист играл,
Грошами он по праздникам
Всем нищим раздавал.
Актрис к местам пристраивал,
Брильянтами дарил,
Крестьян своих расстраивал
И по миру пустил».

По мнению исследователя, за инициалами Л.К. скрывается журналист Лев Камбек (1822 – между 1866–1871), который закончил свою литературную деятельность, сделавшись «распорядителем кафешантана „Хуторок“, завлекавшего публику канканом».

Парафраз требования Бегемота ранее также присутствовал в творчестве Булгакова (аналогичный возглас – «Музыка,

урезывай польку!» (2, 498) звучал в фельетоне «Звуки польки неземной» (1924).

Глава 13. ЯВЛЕНИЕ ГЕРОЯ

Явление героя –

характерно название главы, в которой появляется главный герой московского сюжета, автор романа о Понтии Пилате. «Явление» в философии означает «проявление сущности». В обычных жизненных ситуациях оно не применимо к простому человеку (или используется в ироническом плане), но, как правило, может быть употреблено по отношению к героям сакрального плана. Таково и первое появление героя (первоначально глава называлась «Полночное явление») – необычайного, странного, «таинственного» гостя, являющегося как призрак в ночное время в замкнутом пространстве. С другой стороны, сразу представлена и другая его ипостась: человек в больничном халате, пациент дома умалишенных, трагически сломленный жизнью мастер, художник, отказавшийся от творчества.

бритый, темноволосый, с острым носом... –

от редакции к редакции портрет главного героя менялся. В 1934 г. он был изображен как человек со «светло-рыжим вихром, зелеными глазами» (Булгаков 1992: 158), что вызывает ассоциации с самим писателем. Позже эти черты внешности были переданы Ивану Бездомному, а портрет мастера стал уточняться, все дальше отходя от внешнего облика автора. Свой нос «уточкой» писатель превращает в «острый птичий нос» в редакции 1934–1936 гг. Позже он убирает ассоциацию с птичьим носом вовсе. Мастер-блондин приобретает «темный клок волос» в 1937–1938 гг. (Булгаков 1993: 97), а затем делается просто темноволосым. Сходство автора и персонажа ослабляется. В окончательном тексте это «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос» человек. Этот облик

может быть соотнесен с Гоголем, портрет которого Булгаков набросал в одном из писем: «Кончилось тем, что ко мне ночью вбежал хорошо знакомый человек с острым носом, с больными сумасшедшими глазами...» (5, 470).

Можно считать этот портрет еще одной автоцитатой Булгакова, который в течение 5 лет, начиная с 1930 г., работает над инсценировкой и киносценарием по «Мертвым душам», а также киносценарием по «Ревизору». В одном из вариантов инсценировки действующему лицу, которого он называет Чтецом, Булгаков придал легко узнаваемые черты Гоголя, вполне совпадающие с обликом мастера в окончательном тексте романа: «Чтец – худой человек с неопрятными длинными волосами, острым [птичьим] носом, неприятными глазами, со странными ухватками, очень нервный человек» (см.: Чудакова 1979: 40). Эта ассоциация подкрепляется рассказом мастера о сожжении романа и одной чисто биографической деталью: друг Булгакова, известный художник П. Вильямс, «уверял М.А., что он похож на Гоголя» (Дневник 1990: 156).

Как же вы сюда попали? –

мотивировка попадания мастера к Бездомному реалистична (ключи Прасковьи Федоровны), но ряд сопутствующих главе 13 деталей заставляет читать и это описание как продолжение линии странного, необычного героя.

Прасковья Федоровна –

грибоедовская деталь: лицо, упоминаемое в «Горе от ума», родственница Фамусова.

никаких я ваших стихов не читал... –

в ранней редакции мастер конкретизирует смысл своих упреков: «Про широкую реку, в которой прыгают караси, про солнечный размах, про ветер и полевую силу, и гармонь, – писали?» (Булгаков 1992: 296). Коллективное советское писательское сознание, по Булгакову, наделено и единым комплексом текстов с неизменно повторяющимися реалиями. Вопреки

уверенности некоторых исследователей в том, что прототипом Ивана Бездомного был Маяковский (Гаспаров 1994), Булгаков видит своего героя в обойме «крестьянских поэтов» 1930-х гг., типа Михаила Исаковского, первый сборник которого носил название «Провода в соломе» (1927). Метонимия указывала на «смычку города и деревни», «индустриализацию сельского хозяйства», советизацию, а значит, электрификацию деревни и т.п. явления советской жизни 1930-х гг.

Вчера в ресторане я одному типу по морде засветил –

хулиганский поступок, характерный для рабоче-крестьянской среды 1920-х гг. Подобная «социальная распущенность» вызывала обеспокоенность властей, объяснялась «отсутствием культурных запросов» и низким образовательным уровнем (Лебина 1999: 57–58). Типичным для этой среды был антисемитизм (ср. дебоширство и антисемитские выходки С. Есенина, поэта из народа, даже отлученного за это в 1924 г. на время от Дома Герцена. Таков в ранних вариантах и Иван, с его «буйной копной волос» и ненавистью к «арамею».

Обещаю и клянусь! –

клятва – важное понятие в прагматике высказывания, побуждающее к действию. На последних страницах романа клятва повторена вновь, как подтверждение и обретение нового качества: «Меня другое теперь интересует <...>. Я <...> очень многое понял» (5, 362). Знаменательно не только введение в эту сцену самой клятвы, но и ее соотнесенность с жестом – рукопожатием как особой знаковой единицей общения (Похлебкин 1989: 193). Интерес к культуре жеста, широко используемый в ритуалах масонства, выработавшего целую систему тайных жестов и «опознавательных» прикосновений, среди которых рукопожатию отводилась роль знака, скрепляющего союз единомышленников и подчеркивавшего инициационный характер встречи, отразился и в предсмертных записях писателя (см.: 562-17-17-16).

О, как я угадал! –

совпадение романа мастера с рассказом незнакомца на Патриарших прудах находится в полном соответствии с теориями генезиса искусства в позднем романтизме, где оно обнаруживает дьявольское или демоническое происхождение. Игнорируя путь рационального познания либо ставя его намного ниже откровения или воображения, романтики (а следом за ними и мастер) стремятся к более ценному, интуитивному знанию. В творчестве они обретают универсальное средство постижения жизни, ее скрытых законов с помощью вымысла, воображения, откровения.

Во время последней правки романа на полях машинописи напротив этой реплики появилась фраза, ассоциирующаяся с известной сценой восторга Пушкина, перечитавшего законченного «Бориса Годунова» («Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»), – «Делать сцену восхищения своей работой» (562-10-1-170).

Фауст – герой легенд и преданий – отвечал ренессансному идеалу многосторонне образованного человека и был знатоком магии, астрологии, алхимии, некромантии и пр. У Гете он в поисках истинного знания прошел курс нескольких факультетов. Булгаков противопоставляет этой модели вдохновенное «угадывание», не связанное с рациональным познанием или образовательным цензом. Этот путь познания имеет коннотации с различными «эзотерическими» культурно-историческими кодами.

Латунский –

автор клеветнической статьи против мастера. Маргарита считает его главным виновником гибели своего возлюбленного. Исследователи (В. Лакшин, А. Смелянский и др.) указывают на фамилию Латунский как на контаминацию двух фамилий, обладатели которых были непримиримыми и злостными врагами писателя. Первый из них – *О. Литовский* (1892–1971), драматург и театральный критик, председатель Главреперткома в 1930–1937 гг., редактор «Советского ис-

кусства», был злейшим врагом писателя. Литовский травил Булгакова со времен появления «Дней Турбиных» и назвал пьесу «Вишневым садом» белого движения, а «Багровый остров» – злобным пасквилем на Октябрьскую революцию. Е.С. Булгакова приписывала Литовскому авторство статьи «Внешний блеск и фальшивое содержание», погубившей булгаковского «Мольера» (Воспоминания 1988: 386, ср. Дневник 1990: 113). Второй – *А. Орлинский* – автор статьи «Против булгаковщины», исполнявший роль прокурора на диспуте в театре Вс. Мейерхольда, посвященном постановке «Дней Турбиных». По свидетельству П.Е. Заблудовского, на диспуте он начал свое выступление, прямо сказав, что Булгаков «одно время» носил форму белых (Чудакова 1988: 276).

Однако это всего лишь предположение. Способ создания Булгаковым фамилий персонажей заключается в постоянном учете внутреннего значения реальных имен собственных или каких-либо узнаваемых примет прототипа. Так, фамилия Житомирский – возможное соединение двух реалий (происхождение поэта А. Безыменского из города Житомира и его яростная защита памяти брата от Булгакова, что вполне могло вызвать ассоциацию с житомирским кузеном Лариосиком, персонажем романа «Белая гвардия»). В этом случае фамилия Латунский на месте топонима (Литовский) подставляет собой ключевой признак прототипа и персонажа – несгибаемый («железный», в сниженном варианте «металлический», «латунный») борец за чистоту литературы.

опера «Фауст» –

«Фауст» (1859) – опера Шарля Гуно (1818–1993), одно из любимых оперных произведений М. Булгакова, прослушанное им в оперных театрах Киева и Москвы более 50 раз. Упоминается и в других произведениях писателя («Белая гвардия», «Записки покойника» и др.; ср. «Фауст» <...> совершенно бессмертен» (1, 199); «А чудная опера этот «Фауст» (3, 327), «И временами, когда в горьких снах я вижу абажур, клавиши, Фауста...» (5, 477). Мемуаристы запечатлели рояль с «Фаустом» на пюпитре и в последней квартире писателя в Нащо-

кинском переулке. Булгаков сам любил играть на пианино увертюры и сцены из любимой оперы и петь некоторые арии Мефистофеля.

Мастер намекает на портретное сходство Воланда с внешностью оперного Мефистофеля в исполнении Ф. Шаляпина. Еще одним прообразом Воланда считается скульптура М. Антокольского «Мефистофель».

будьте благонадежны –

часто использовавшееся самим Булгаковым выражение.

мастер –

из современников Булгакова по меньшей мере к двоим в разное время и в разных, но всякий раз особых обстоятельствах применялось это понятие. Мастером называли выдающегося театрального режиссера Вс. Мейерхольда, который с 1923 г. работал в театре своего имени. Слово «мастер» прозвучало в телефонном разговоре Сталина с Б. Пастернаком (1934). Сталин спрашивал о только что арестованном поэте Осипе Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?» – из чего следовало, что к «мастеру» могли быть применены иные законы. Однако в рукописях Булгакова это слово появляется раньше, чем состоялся упомянутый разговор, еще в 1931 г.: в наброске главы «Полет Воланда» Фагот подобным образом обращается к дьяволу (Булгаков 1992: 263). Кроме того, мастером («...мой бедный и окровавленный мастер») Булгаков назвал в «Жизни господина де Мольера» и своего любимого драматурга.

Сохранение этого слова в тексте и обозначение им главного героя романа действительно могло быть навеяно широко обсуждавшимся в кругах московской интеллигенции телефонным разговором. Оба «мастера» были незаконно осуждены в 1930-е гг. и погибли в годы сталинских репрессий. Обоих исследователи называли в качестве прототипов образа главного героя московской линии МиМ, тем более что их фамилии начинаются с буквы «М», вышитой на шапочке булгаковского мастера.

В 1930-е гг. «мастером» самого Булгакова называл поклонник его творчества, посол США в СССР У. Буллит, так что автобиографический герой вполне мог быть обозначен этим «именем».

В философии XX века разнопланово дискутировался вопрос, являются ли имена собственные краткой характеристикой сущности их носителя и шире – обсуждалась проблема смысла имен в литературном тексте (Флоренский 1988, Серль 1989). В булгаковском случае, без сомнения, «имя» мастер наделено «идеологическим смыслом». Семантический шлейф, который тянется за ним, связан с его этимологической основой. В МиМ с разной степенью актуализации реализуются основные значения слова «мастер»: «магистр (глава ордена)», мастер как степень масонской иерархии – «причастный к тайнам», «лекарь», «учитель», «художник», «виртуоз», достигший высшей степени совершенства в каком-либо деле. Наиболее существенными ипостасями героя МиМ, кроме художника, автора романа о Понтии Пилате, являются ипостаси мастера-мага и духовного учителя.

Однако сопоставленный с Иешуа, введенный в контекст вечной мировой мистерии, мастер, герой автобиографический, несомненно, осознавался Булгаковым и в контексте русской литературы. Сам ход работы над образом главного героя складывался так, что подчеркивалась явная преемственность мастера по отношению к некоторым русским писателям-классикам. Булгаков сознательно оставлял роман «открытым» текстом, в который по мере изменений в жизни автора добавлялись новые детали, моменты, ситуации. Это, в свою очередь, приводило к изменениям уже написанных сцен или линий, или к обратимости романа. То же происходило и с образом мастера.

Мастер, являя своеобразный «синтез» ученого-историка и писателя, заставляет вспомнить и пречистенский круг знакомых Булгакова. Не случайно в первых вариантах прототипом казался Б.И. Ярхо, затем в поле зрения попала фигура Я.Э. Голосовкера, автора «Сожженного романа» (М. Чудакова). В их число мог бы попасть в силу ряда совпадений и философ Г. Шпет.

черная шапочка –

деталь одеяния героя, имеющая автобиографический характер, ибо шапочка – «ритуальный» предмет домашней одежды автора: Булгаков любил работать при свечах, надев шапочку. «Черная шелковая шапочка» (1, 413) появляется еще у Алексея Турбина – автобиографического героя «Белой гвардии». Известно, что шапочку, на которую были нашиты камешки (в ней писатель запечатлен и на акварельном портрете А.П. Остроумовой-Лебедевой, писавшемся тогда же, летом 1925 г.) подарила Булгакову в Коктебеле Мария Степановна Волошина. Запомнил черную, «похожую на академическую», шапочку и часто бывавший у Булгакова в последние годы его жизни В. Виленкин.

В контексте МиМ и игры в таинственность шапочка героя обретает символическое значение, участвуя в создании «оккультного мира» романа.

буква «М» –

литеральный знак героя невольно побуждает в поисках какого-то шифра обратиться к источникам, способным прояснить загадочное место, тем более что создает новые смысловые отношения внутри текста. Вышитая желтым буква «М» на черной шапочке мастера содержит ключ к угадыванию нескольких его ипостасей. Этот знак является «эмблемой» героя, которая в контексте разных форм магического в романе воспринимается как отсылка к оккультной традиции. Буква «М» соответствует 13-й букве («мем») древнееврейского магического алфавита, где она имеет мистическое значение «женщина» и «превращение человека», а также символ и значение «скит» и «преображение» (этот аркан фигурирует и в «Серебряном голубе» А. Белого, проза которого была Булгакову хорошо известна). Символическое значение «М» в картах таро – «коса» (13-я карта в главной колоде называлась «смерть», в применении к человеку 13-й аркан означал «смерть и возрождение», а иероглиф аркана представлял фигуру женщины – посредника по переходу в другой «план жиз-

ни», когда земные «задачи» уже завершены, и, согласно Книге Тота, открывается «путь к постижению Бога» – Холл 1992а: 120, Священная 1991: 307).

Нетрудно заметить, что стоящий за этими символами спектр смыслов близок сюжету о мастере в романе Булгакова. Сказанное позволяет предположить, что литеральная каббала, связывающая числа и буквы еврейского алфавита, была Булгакову в общих чертах известна, и оставленный на поверхности знак призван был провоцировать прочтение образа в эзотерическом ключе. Буква «М» обозначала магию в масонстве, подталкивая к осмыслению «масонских» коннотаций романа. Косвенно правомерность подобных проекций романа подтверждает наличие в библиотеке писателя книг его отца: А.И. Булгаков. Современное франкмасонство в его отношении к церкви и государству // Труды Киевской Духовной Академии. 1903, 12, с. 423–448; Булгаков А.И. Современное франкмасонство. Киев, 1903; Масонство в его прошлом и настоящем: в 2-х томах. М.: Задруга, б.г.

Буква «М», кроме того, является монограммой «имени» героя, имени героини и, наконец, имени самого Булгакова. Биографический аспект косвенно подтверждают как псевдонимы писателя – *Маг, Эм, Незнакомец, М. Неизвестный*, подчеркивающие «двойничество» мастера и самого Булгакова, так и иногда достаточно опасная склонность к игре буквами – как, например, известная публикация газетного материала под псевдонимом Г.П. Ухов, едва скрывающим аббревиатуру ГПУ. Напомним и об увлечении Булгакова геральдикой (которая рождена герметической традицией) как одним из возможных импульсов к литеральной игре. Есть и другие интерпретации буквы «М» в булгаковском романе. Так, в частности, югославский исследователь считает ее обозначением *Homo Dei,* передающим символику «лилий»-«апостолов» и предвосхищающим уход героя к Иешуа (Йованович 1989: 112).

Быть может, не стоит сбрасывать со счетов и визуальный ряд, актуализировавший этот знак (М – как обозначение метрополитена им. Л.М. Кагановича. В день рождения писателя, 15 мая 1935 г., была открыта линия метро).

Я знаю пять языков –

одно из доказательств того, что сцена знакомства мастера и Бездомного спроецирована на встречу аббата Фариа и Эдмона Дантеса в романе «Граф Монте-Кристо». У Дюма на вопрос Дантеса аббат отвечает: «Я говорю на пяти языках...» и добавляет к ним еще один, которым владеет хуже. Так же построен и ответ мастера: пять + один язык (см.: Безродный 1988: 206).

однажды выиграл сто тысяч рублей –

мотивировка сюжетного хода понятна – мастеру нужно полностью отдаться работе над романом (см. об этом в главах, посвященных триединству «эзотерических» кодов магии, алхимии и масонства в МиМ). Однако вполне возможен и источник-автопарафраз: в «Записках на манжетах», где Булгаков описывает создание своей первой пьесы, главка с характерным названием «Бежать, бежать!» открывается репликой: «– Сто тысяч... У меня сто тысяч!» (1, 487). В ее конце герой-рассказчик, подобно мастеру в последнем романе, строит великолепные планы покончить с прежней жизнью: «На сто тысяч можно выехать отсюда. Вперед. К морю. Через море и море и Францию – сушу – в Париж!» (1, 489).

В более ранних вариантах существовали разные возможности обретения денег: мастер получал «очень большую сумму, две тысячи рублей, за перевод; более отчетливо указывался «нечистый», дьявольский источник выигрыша мастера: это была не облигация, а «билет выигрышный с цифрой 13 слева» (562-7-7-86).

Одной из возможных реминисценций в данном случае можно считать также популярный фильм Я. Протазанова «Закройщик из Торжка» (1925), где на облигацию выпадает выигрыш в размере 100 тысяч рублей. Косвенным свидетельством в пользу этого предположения можно считать следующий обмен репликами между персонажами фильма: «В каком городе мы находимся, гражданин? – Я в Ялте, а вы не знаю, в каком» (ср. в сцене удаления из Москвы Лиходеева: «Умо-

ляю, скажите, какой это город? <...> Где я? Какой это город? – Ну, Ялта» – 5, 84).

нанял у застройщика... –

«При нэпе появились люди, которые имели право построить небольшой дом и становились его частными владельцами» (Воспоминания 1988: 438). По сути, нэп повторял издавна заведенное на Руси правило: хозяин земли подавал прошение о застройке купленного участка (см., напр.: Мягков 1993: 173).

У Булгакова был свой опыт общения с застройщиками, негативная сторона которого – полная бесправность жильцов – отражена в дневнике Е.С. Булгаковой (запись от 2 ноября 1933 г.): «Очень мешает жить Зельдович, которому наша застройщица <...> продала на корню нашу квартиру» (Дневник 1990: 43).

две комнаты в подвале –

подвальчик мастера – замкнутое, сакрализованное пространство с особой символической организацией, отмеченное происходившим в нем актом чудесного творения романа о Иешуа и Понтии Пилате. Обозначено и враждебное пространство за окнами, маркированы окно и дверь – место возможного вторжения враждебных сил. Центром, обладающим наибольшей сакральностью, является печь с вечно пылающим огнем. В контексте МиМ она обретает характер символической отсылки к ритуалам жертвоприношения, втягивающей этот фрагмент текста в сложную смысловую сеть (иной огонь – печей адской кухни – в ресторане Дома Грибоедова).

Характерны и надписи в киевской комнате Булгакова: *Ignis sanat* и *Igne Natura Renovatur Integra.*

При кажущейся точности булгаковской топографии привязка описываемых им адресов и домов оказывается неоднозначной. Это касается, например, особняка, в котором живет Маргарита, уже описанного дома 13 и квартиры 47, где Иван Бездомный заимствует иконку, и т.п. В этом же ряду

следует рассматривать и подвальчик, где переживают «золотой век» главные герои романа. П.С. Попов, который пришел к Булгакову в начале 1920-х гг. с предложением быть его биографом и писал об этом Е.С. Булгаковой: «...наш подвальчик Миша использовал для описания квартиры Мастера <...> завал книгами окон, крашеный пол, тротуарчик от ворот к окнам – все это он перенес в роман» (Письма 1989: 533). Подобного же мнения придерживалась и Л.Е. Белозерская (Белозерская-Булгакова 1990). Однако подвальчик П.С. Попова находился в шестиэтажном доме, что побудило исследователей к поиску другого адреса. В Мансуровском переулке нашли новый дом, владельцами которого были знакомые Булгакова, братья Топлениновы, имевшие отношение к театру (старший был актером и драматургом, младший – художником-декоратором). В этом же доме десять лет прожил младший друг Булгакова, писатель С. Ермолинский.

последними словами романа будут:
«...Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» –

формула конца романа появляется у Булгакова достаточно поздно. В редакции, опубликованной под названием «Главы, дописанные и переписанные в 1934–1936 годах», роман (роман в целом, а не ершалаимский сюжет, как в окончательном тексте) завершается словами: «...и бледнел, и уходил навеки, навеки шестой прокуратор Понтийский Пилат» (Булгаков 1992: 328). Концом романа мастера эти слова впервые становятся в редакции, опубликованной под названием «Главы из второй полной рукописной редакции (1937–1938 гг.)», где вновь Понтий Пилат упомянут как шестой прокуратор (см. ниже). В окончательном тексте эта формула с незначительными вариациями повторена четырежды (1. Мастер сообщает Ивану Бездомному, что конец романа был известен ему наперед; 2. Этими словами действительно завершается роман мастера; 3. Ими заканчивается последняя, 32-я глава романа; 4. Они венчают эпилог и весь роман МиМ). Естественно, формула обретает характер заклинания. Вопрос о том, почему не соблюдена столь любезная Булгакову числовая симво-

лика и заклинание повторено не три, а четыре раза, проясняется ниже.

пятый прокуратор –

в ходе работы над романом Булгаков колебался, определяя место Понтия Пилата в ряду наместников Иудеи. В одной из ранних редакций он делает его шестым прокуратором, следуя за Энциклопедическим словарем Брокгауза и Ефрона. Однако, обнаружив в специальной литературе разночтения и приведя их в своей тетради, он решает в пользу пятого. В «Материалах к роману» (562-8-1-9 об., 17) сохранились следы поисков Булгакова: пятым или шестым прокуратором Иудеи был Понтий Пилат. Сделанные им выписки из словаря Брокгауза, «Археологии истории страданий Господа Иисуса Христа» Н.К. Маккавейского, книг Г. Гретца и Фаррара были весьма противоречивыми и не давали точного ответа.

Видимо, не последнюю роль в решении писателя сыграла ритмизованная проза, которой он начинает свое произведение, – аллитерация «пятый прокуратор <...> Понтий Пилат» выгодно подчеркивает орнаментальный зачин: «ПяТый ПрокураТор <...> ПонТий ПилаТ» (см. об этом: Яновская 1983).

на Арбате был чудесный ресторан... –

скорее всего, это ресторан «Прага», построенный в начале XX в.

...тревожные желтые цветы –

в эпизоде встречи мастера с Маргаритой видят автобиографический пласт, отголосок встречи писателя с его будущей женой Е.С. Шиловской. В романной структуре вводимый автором цветочный код глубоко символичен. В художественном плане встрече героев предшествует путь отшельничества, на который вступает герой, его поглощенность работой над романом о Пилате. В этом смысле встреча с Маргари-

той – дар, знак вмешательства в судьбу героя «высшей причины», подтверждение его избранности. Чудом считает встречу и сам мастер.

Мистический и провиденциальный характер встречи несомненен: она происходит в особом «магическом» круге и сопровождается особым знаком – «знаком для слуха» – внезапно возникшим таинственным эхом (Терлецкий 1911: 102–103, ср. Финдель 1872: 62, 107). Опознавательным знаком, подобным тем «знакам для зрения», по которым узнавали друг друга «братья по ложе», служат и желтые цветы в руках Маргариты на фоне черного пальто героини.

Желтый цвет – цвет «острый», «беспокойный» (В. Кандинский), на Востоке применяемый в практике волшбы. Цветы эти, первыми появляющиеся в Москве весной, – мимоза, особый род акации, отягощенной в культуре своей символикой, что вновь подключает линию мастера к оккультному пласту романа, возможному благодаря его «имени». Акация, считающаяся священной в Древнем Египте, в библейской традиции являлась символом сакральности и бессмертия. Была она священным деревом и у вольных каменщиков. Согласно масонским преданиям, ветвь акации была возложена на могилу легендарного строителя Соломонова храма – первого мастера – и служила символом воскрешения. В алхимическом учении она символизировала закон смерти как перехода в вечное существование (Керлот 1994: 71). По другой легенде, акация выросла на могиле убиенного первого мастера (Холл 1992/1: 340–341; Осоргин 1992: 330). С этого времени она служила эмблемой масонской мистерии, была одним из аксессуаров обряда посвящения в мастера (Морамарко 1990: 145–146). Напомним и один из вопросов ритуала посвящения, «к познанию мастеров служащий»: «Почему я могу познать, что ты свободный каменщик и мастер? – Акация, или терновая ветвь мне известна» (Материалы б.г.: 43). В свете вышеизложенного встреча героев есть преддверие получения героем имени «мастер» и последующего «коронования» черной шапочкой с буквой «М», т.е. обретения более высокой степени «посвящения».

в переулке –

по предположениям исследователей (А. Шварц, Б. Мягков), это Большой Гнездниковский переулок, с которым связаны разные эпизоды московского периода жизни М. Булгакова. В контексте же романа это – место провиденциальной встречи героев, представляющее собой, в сущности, особый, замкнутый магический круг: в центре Москвы, средь бела дня, когда «по Тверской улице шли тысячи людей», герои оказываются в безлюдном месте, отгороженном от «профанного» пространства («И не было, вообразите, в переулке ни души»). В МиМ есть несколько таких замкнутых «магических» пространств, в которых и происходят наиболее существенные, с точки зрения замысла, события.

розы –

любовь мастера и Маргариты к розам играет важную роль на уровне «символизма» романа. В восточной традиции розы, как правило, служили эмблемой земной любви и не имели религиозного истолкования (Похлебкин 1989: 186–187). Символизирующие любовь, они отвечают характеру отношений героев и в МиМ, но в контексте произведения, выстраивающего также «оккультный» мир, розы могут прочитываться и в «масонском» ключе, ибо роза – один из основных символов розенкрейцеров – символ «распятой души», страдания, возрождения и искупления (Амбелен 1993: 279). Наряду с крестом он воспроизводится в гербе этого направления в масонстве.

Важно и то, что сочетание розы с крестом (образом, глубинно присутствующим в романе) для писателя постсимволистской эпохи прочно ассоциировалось с темой нерасторжимого единства страдания и любви (ср. «Розу и крест» Александра Блока) и служило отсылкой к теме Христа, ибо роза олицетворяла кровь Христа и высвечивала духовный план – восхождение духа. Поэтому в христианстве красная роза – символ мученичества, белая – чистоты. В пределах «цветочного кода» красноречивой деталью является отвращение, испытываемое

Понтием Пилатом к одному только «запаху розового масла», и «сорванные розы», которые несет с пылью и градом разыгравшаяся после казни Иешуа непогода.

Можно отметить, что любовь к розам – биографическая черта: известно, что после знакомства с Е.С. Шиловской, своей будущей женой, Булгаков посылал ей письма с лепестками красных роз.

черная перчатка с раструбом –

в ранней редакции МиМ «черный раструб» – деталь одеяния Воланда. Перенесенная в окончательном тексте на Маргариту, она указывает на ее априорную связь с демонологией. С другой стороны, таким образом выходит на поверхность текста связь с рыцарской литературой (что подтверждает внешность мастера во время полета, обращение к Коровьеву как к рыцарю и его облик в 32-й главе, мотив чаши и т.п.).

еще платье полосатое –

фраза мастера перекликается с эпизодом из симфонии А. Белого «Возврат», где Хандриков силится вспомнить имя жены, но вспоминает только цвет платья (Черникова 1971: 214), к которому, возможно, восходит этот фрагмент МиМ.

попал в мир литературы –

Булгаков зорко вглядывался в окружавший его мир литературы. Впервые он описан в «Записках на манжетах», когда писатель мечтал приобщиться к этому миру и устанавливал для себя правила жизни в нем. Персонажи современной ему литературной жизни до МиМ фигурировали во многих его фельетонах, в повести «Роковые яйца» и в неоконченном романе «Записки покойника». В последнем повествователь, начинающий литератор Максудов, герой в большой степени автобиографический, попадает на вечер встречи с приехавшим из-за границы известным писателем Измаилом Бондаревским (прототипом которого был вернувшийся из эмиграции А.Н. Толстой). Несмотря на то что роман «Записки

покойника» не был опубликован при жизни Булгакова, мхатовцы знали его по нескольким чтениям. По Москве ходили два списка прототипов романа из театральных и литературных кругов, в которых фигуририровали такие известные писатели, как Б. Пильняк, Л. Леонов, В. Лидин, Ю. Слезкин и др. Вывод, сделанный Максудовым о мире литературы, однозначен: «...он мне показался сразу же нестерпимым» (4, 431). Нестерпимыми были серость, бездарность, зависть и ловкость, с которой служение искусству подменялось службой своей корысти.

Эти качества в избытке есть и у литераторов МАССОЛИТа. Булгаков изображает сборище писателей как ад, а людей, наделенных правом вершить судьбу произведения и его автора, рисует «со скошенными к носу от постоянного вранья глазами» (5, 140). И не случайно «рукописи не горят» только у мастера, тогда как в начавшемся стараниями Коровьева и Бегемота пожаре МАССОЛИТа «лежащие на окне второго этажа папки с бумагами в комнате редакции вдруг вспыхнули...» (5, 348) и огонь пошел уничтожать все внутри дома. Изображение писательской братии в ранних редакциях было еще более уничижительным: распределение жилплощади на собрании писателей переходило в скандал и потасовку, а подмосковный дачный поселок писателей носил красноречивое название Передракино. В МиМ изображение мира литературы Булгаков передает мастеру, человеку чужому, видящему этот мир со стороны. Подобно Максудову мастер воспринимает литературный мир с отвращением: «Я впервые попал в мир литературы <...> вспоминаю о нем с ужасом!» (5, 140).

говорил что-то про косой дождь –

на примере этого образа можно продемонстрировать генерирующую силу романа и заданный им алгоритм в отношении восприятия текста в целом как сложенного из множества осколков, «узоров», различных художественных кодов. Так, Б. Гаспаров (Гаспаров 1994: 35) склонен усматривать здесь «скрытую цитату» из Маяковского:

«Я хочу быть понят своей страной,
А не буду понят – что ж –
По родной стране пройду стороной,
Как проходит косой дождь».

(Прописные буквы, за исключением первой, и знаки препинания, за исключением точки, остаются на совести автора высказывания: в записной книжке Маяковского, где сохранилась эта строфа, их нет.)

Между тем первоисточником образа «косого дождя» со значительно большим основанием можно назвать «Записки на манжетах», где отчаяние героя-рассказчика описано в сходном с романом ключе: «Бежать! <...> Через море и Францию – сушу – в Париж!.. *Косой дождь* сек лицо и, ежась в шинелишке, я бежал переулками в последний раз – домой» (1, 489) К тому же первая часть «Записок на манжетах», куда входит приведенная цитата, опубликована в 1922 г., тогда как стихотворение Маяковского «Домой» написано в 1925 г.

Это один из множества случаев автоцитаты или автопарафразы в булгаковском творчестве, причем каждый подобный повтор усиливал общую неомифологическую тональность произведения.

Ариман –

(или Ахриман) – эллинизированное имя злого божества Ангро-Майнью иранской мифологии, олицетворение зла, смерти и мрака.

В романе он выступает и как персонификация лжи. И. Бэлза и Г. Лесскис предполагают, что Булгаков мог иметь в виду генерального секретаря РАПП Л. Авербаха, редактора журнала «На литературном посту» (1926–1932) и критика В. Блюма. Действительно, оба вошли в т.н. списки врагов писателя, так как постоянно травили его в печати. Авербах, слывший «острым оратором», стремился через «напостовцев» осуществлять чекистский надзор над литературой (современники называли РАПП «литературным трибуналом»), чему способствовало его семейное положение: он был пле-

мянником Я.М. Свердлова, а его сестра – женой руководителя ГПУ Генриха Ягоды. Достаточно долго это обстоятельство обеспечивало ему личную неприкосновенность. По поводу публикации повести «Дьяволиада» в «Недрах» (1925) Авербах писал: «Булгаковы появляться будут неизбежно, ибо нэпманству на потребу злая сатира на Советскую страну, откровенное издевательство над ней, прямая враждебность. Но неужели Булгаковы будут и дальше находить наши приветливые издательства и встречать благосклонность Главлита?» (Известия, 1925, 20 сентября, цит по: Булгаков 1989б: 755). В 1926 г. Авербах назвал писателя «наиболее ярким представителем «правого фланга» (1, 570). Эрдман, оценивший административный пыл Авербаха, создал тогда ядовитый неологизм «авербабахнуть».

Статья В. Блюма «Правая опасность и театр», посвященная анализу «Дней Турбиных», подхватила ярлык Авербаха (Экран, 1929, 17 февраля). Так Булгаков стал видным фигурантом кампании против «правой опасности».

Известно, что на диспуте 8 января 1930 г. «Нужна ли нам сатира?» в московском Политехническом музее В. Блюм сделал доклад о том, что понятие «советский сатирик» столь же нелепо, как понятие «советский банкир». Отсюда и отголосок диспута в письме Булгакова Правительству СССР от 28 марта 1930 г.: «Всякий сатирик в СССР посягает на советский строй» (Письма 1989: 175).

М.З. –

уже в ранней редакции появляется критик по имени З. Мышьяк, которое уравнивает его с Лавровичем по признаку «ядовитости» антропонимов. Под инициалами М.З. в 1920-е гг. выступал М. Загорский, большой недоброжелатель Булгакова, который, в частности, назвал «Багровый остров» «махровым цветком пошлости и глупости» (Загорский 1928), а в рецензии на «Дни Турбиных» писал: «Получился не то кукиш, не то воздушный поцелуй, посылаемый неизвестно куда» (Жизнь искусства. 1927. № 1. С. 10). Загорский считал пьесу неудачной инсценировкой романа, называя ее «огрызки

и обглодки со стола романиста» (Новый зритель. 1926. № 42. С. 6). Сборником «пошлейших обывательских анекдотов и словечек» назвал критик и «Зойкину квартиру» (Программы государственных академических театров». 1926. № 59, 9–15 января), отнеся ее к развлекательной литературе.

статьи <...> не прекращались –

в исповеди мастера фрагменты его травли московским литературным миром занимают количественно большое место, обнажая болевую точку самого Булгакова и автобиографическую подоплеку описываемого. В известном письме Правительству СССР Булгаков писал о восприятии своего творчества современной литературной критикой: «...я обнаружил в прессе СССР за 10 лет моей литературной работы 301 отзыв обо мне. Из них похвальных было 3, враждебно-ругательных – 298» (Письма 1989: 171). Булгаков вырезал все статьи о себе и помещал в альбом, который со временем превратился в толстую книгу. Он составлял и списки авторов этих статей. Так, один из списков назывался «Список врагов М. Булгакова по „Турбиным“» и включал десятки фамилий. Среди них народный комиссар просвещения А. Луначарский, писатели М. Кольцов, В. Киршон, А. Фадеев, дипломат Ф. Раскольников и др. Рассказанная мастером история со статьями достаточно близко к реальности воспроизводит ситуацию вокруг пьес самого Булгакова.

протащить в печать апологию Иисуса Христа –

в фельетоне И. Бачелиса «Тараканий набег» утверждалось, что МХАТ делает «попытку протащить апологию белогвардейщины» (Комсомольская правда. 1928, 23 октября).

...крепко ударить по пилатчине и тому богомазу, который вздумал протащить <...> ее в печать –

в приведенных названиях и выражениях Булгаков безусловно пародирует характерный для критики 1920–1930-х гг. полемический стиль. С одной стороны, он образует слово «пи-

латчина» по аналогии с применявшимся к его собственным произведениям обобщающим термином «булгаковщина» (ср.: «Против булгаковщины!» «На посту против булгаковщины»; «Ударим по булгаковщине»). С другой стороны, он достигает пародийного эффекта, помещая критическое определение 1920-х гг. «богомаз», также применявшееся к нему самому, в роман МиМ (отзыв критика И. Бачелиса в «Комсомольской правде» от 23 октября 1928 г. о пьесе «Бег» как о написанной «посредственным богомазом» иконе «белогвардейских великомучеников»; цит. по: Булгаков 1989: 148). То есть в другой контекст, где оно обретает уже не переносное, как в критике, а буквальное значение в приложении к мастеру, который создал в своем произведении образ Иешуа.

Булгаков осознанно подбирает определение: мастер именно богомаз, то есть иконописец, человек, которому дано изобразить лик Божий. Поскольку МиМ в композиционном отношении представляет собой текст в тексте, то это определение может быть спроецировано и на самого автора романа, указывая подлинный авторский замысел.

В седьмой редакции романа (1938) статья, призывавшая «бороться насмерть с богомазом, который сочинил этот гнусный отрывок из романа», принадлежала перу Мстислава Лавровича (562-9-2-182) и появилась после опубликования мастером отрывка о Пилате.

я стал бояться темноты <...> страх владел каждой клеточкой моего тела –

это, в сущности, личное признание писателя, чье поколение прошло через «пустыню страха» (Л. Гинзбург) – страха перед арестом и физическим уничтожением, которому подвергалась художественная интеллигенция в 1920–1930-е гг. Парализующей атмосферы этого страха не избежал и Булгаков. Зафиксированы многие свидетельства состояний страха, и прежде всего страха ходить одному по улицам (хармсовская ситуация «из дома вышел человек <...> и с той поры исчез» была обыденностью) и страха смерти, которые время от времени охватывали Булгакова. Так, в частности, страх как

стадию психического заболевания Булгаков пережил в 1934 г., после того как власти отказали ему в поездке в Париж. Пережитое потрясение отразилось, например, в письме П.С. Попову: «...правильнее всего все происшедшее сравнить с крушением курьерского поезда. <...> Выбрался я из-под обломков в таком виде, что неприятно было глянуть на меня» (Письма 1989: 309). Красноречивы и записи в дневнике Е.С. Булгаковой, которая фиксирует у мужа «очень плохое состояние – опять страх смерти, одиночества, пространства» (Дневник 1990: 61). Страх смерти вынудил Булгакова обратиться к помощи психиатров и гипнотизеров. Состояние писателя не укрылось от внимания осведомителей и отражено в одном из тайных донесений агента (Файман 1994).

Булгаковский мастер не просто испытывает страх, он сломлен физически и духовно и отказывается от своего творчества. Для изображения душевной катастрофы героя Булгаков прибегает к наиболее впечатляющему проявлению подобного кризиса в истории русской литературы – сожжению Гоголем второй части «Мертвых душ». Возможно, этот выбор связан и с тем, что сам Булгаков, как он сообщал об этом в письме Правительству СССР, бросил в печку черновик «романа о дьяволе». Речь идет о 1929 г., однако из дневника Е.С. Булгаковой известно, что он и позже сжигал части своего романа, например, после ареста его друга, драматурга Н.Р. Эрдмана (см. Дневник 1990: 41).

Приди, приди, приди!.. –

этот троекратный повтор обладает чертами заклинания и близок к повторам, использовавшимися в средневековой магии (ср. латинские заклинания Фауста у К. Марло). Заклинание, как всякий магический акт, предполагает взаимодействие его участников и сопровождается молитвенным обращением к Богу или святым. Обращение мастера – призыв, направленный, однако, на иное лицо – на Маргариту, – и напоминает второе заклинание Марло: «Так приди же, Мефистофель! Veni, veni, Mephistophile!» (Марло 1949: 33, 37). Соблюдено и обязательное условие магического акта – ответ-

ное действие заклинаемого: сразу после призыва является Маргарита. Во всех последующих сценах она выступает посредником между мастером и инфернальными силами, подталкивающим возлюбленного к союзу с Воландом.

вынул из ящика стола тяжелые списки романа <...> и начал их жечь –

сожжение рукописи в ночное время в сакральном центре дома героя наделяет ее статусом высокой «жертвы», которая служит условием дарования мастеру высших возможностей (о семиотике действий, связанных с печью, см.: Байбурин 1988). В контексте романа эта сцена предваряет инобытийное существование героя. Она исполнена внутреннего драматизма и, безусловно, по своей тональности совпадает с описанием сжигания «Мертвых душ» Гоголем: «...связка была брошена, но никак не разгоралась. Обгорели только углы, а середина была цела. Тогда Гоголь достал связку кочергой и, отделив тетрадь от тетради, бросал одну за другой в печь. <...> была ли это минута *просветления*, минута высшего торжества духа над телом. <...> или это была совсем другая минута, – минута умственного расстройства? Я готов стоять за первое...» (Гоголь 1952: 509). Этот эпизод имеет еще одну параллель в творчестве Булгакова – сцену сжигания Мольером пьесы «Коридон» в «Жизни господина де Мольера», когда драматург, ломая ногти, всаживает рукопись между поленьями.

О другом, сакрально-инфернальном смысле сцены, символизирующей гибель мира и торжество адских сил, см.: Гаспаров 1994: 111–112.

ко мне в окно постучали –

Булгаков наводит на мысль об аресте героя, последовавшем за ночным стуком в окно. Об этом свидетельствует трехмесячное отсутствие мастера «с половины октября» и его возвращение в пальто с «оборванными пуговицами» (в советских тюрьмах у арестантов отрезались пуговицы на одежде, изымались пояса, ремни, шнурки).

Я вот, например, хотел объехать весь земной шар –

это признание мастера вместе с последующим смирением: «не суждено», «вижу только незначительный кусок этого шара» , «это не так уж худо» (5, 147) – вновь подкрепляет литературное семантическое поле романа, поскольку вызывает почти обязательную ассоциацию со словами Чацкого «Хотел объехать целый свет –/ и не объехал сотой доли» (указано С. Бобровым).

Глава 14. СЛАВА ПЕТУХУ!

Ай-Даниль –

столовое вино, названное по названию местечка в Крыму (Лесскис 1990: 651).

Варенуха –

облик администратора говорит о том, что после поцелуя Геллы он стал представителем низшей мифологии, оборотнем, вампиром – отсюда «меловая нездоровая бледность» и вдруг появившаяся у него «отвратительная манера присасывать и причмокивать» (5, 152). Старенькое полосатое кашне в душную ночь, видимо, призвано скрыть такой же, как у Геллы, шрам на шее.

Фамилию-прозвище Варенуха, Булгаков, очевидно, заимствовал из любимого им Гоголя, у которого варенуха – это «вареная водка с пряностями» (Гоголь 1966/1: 108).

третий крик петуха –

согласно фольклорно-мифологической традиции, инфернальные персонажи появляются ровно в полночь и исчезают вместе с третьим криком петуха – птицы, которая связана с рассветом и изгнанием нечистой силы. Именно крик петуха оказался спасительным для Римского, после третьего крика петуха завершается и бал сатаны.

Он не отбрасывает тени! –

по преданиям, тени не отбрасывали инфернальные герои или герои, продавшие душу дьяволу (ср. также запах «гниловатой сырости», бледность, зеленые пальцы мертвецов и т.д.).

лицо голой девицы –

см. комментарий к *Гелла* (гл. 18-я).

Купидон –

бог любви в древнеримской мифологии, изображался как пухлый младенец-ангел (ср. путти «Сикстинской мадонны» Рафаэля).

Глава 15. СОН НИКАНОРА ИВАНОВИЧА

другое место –

после доноса «проклятого переводчика» председателя домкома «замели», и он оказался в «другом месте», в неком неназываемом учреждении. Пребывание в этом учреждении, где был произведен допрос, привело к тому, что Никанор Босой «почти в беспамятстве» попал в клинику к профессору Стравинскому. Булгаков предельно лаконичен, хотя изначальный замысел предполагал значительно более подробный рассказ. В 3-й редакции глава об аресте и дальнейших «необыкновенных приключениях» Босого писалась, судя по помете Булгакова, «ночью на 1-е сентября 1933» (562-6-6-217). Однако размышления персонажа о том, что с ним случилось «самое ужасное, что можно совершить с человеком» (562-6-6-219), оборваны, далее следуют корешки лл. 220–292.

окропить помещение –

гротескная сцена, обыгрывающая причудливое сочетание атеизма homo soveticus’а и способов, к которым люди готовы

прибегнуть, спасаясь от нечисти. В отличие от администраторов Варьете, которые надеются запереться в «бронированной камере» организации, разместившейся в «массивном здании» на Лубянке, безбожник Босой, напуганный нечистой силой, пытается обрести спасение при помощи испытанных народом средств и просит представителей органов «окропить» помещение, крестится, призывает Бога «истинного», «всемогущего» (5, 156–157). Этому эпизоду созвучна сцена в «Мандате» Н. Эрдмана: «Пусть же он в милиции на кресте присягнет, что он коммунист».

сон Никанора Босого –

при первой журнальной публикации МиМ в СССР большая часть купюр пришлась на «московскую» часть повествования. В частности, глава «Сон Никанора Босого» (одиннадцать страниц текста) была почти полностью вырезана цензором. Первоначально она называлась «Замок чудес». Варианты главы (возможные названия – «Разговор по душам», «Необыкновенные приключения Босого», «Московские ночи») были, по всей вероятности, значительно откровеннее вошедших в окончательный текст. 12 октября 1933 г. – после ареста своего друга, драматурга-сатирика Н. Эрдмана, и его коллеги В. Масса – писатель уничтожил главу. Новое уничтожение страниц с изложением сна председателя домкома последовало, видимо, в связи с арестом О. Мандельштама (Паршин 1991: 170, Дневник 1990: 41). Булгаков вернулся к главке о сне Босого в июле 1936 г. в Загорянске (Чудакова 1977: 124). Однако и в новом своем виде эти страницы романа дают возможность прочтения глубинных напластований текста.

...очутился в театральном зале –

сон Босого – еще один «текст в тексте» – многослоен и калейдоскопичен. В нем несколько планов нанизываются на один и тот же стержень. С одной стороны, перед нами некий театральный зал, «где под золоченым потолком сияли хрус-

тальные люстры, а на стенах кенкеты», где есть «сцена, задернутая бархатным занавесом», «суфлерская будка», публика. С другой стороны, происходящее – не спектакль, а, скорее, концертная программа с «гладко выбритым и причесанным на пробор» «конферансье в смокинге». В текст главы вкраплены также детали разных других массовых зрелищ: шоу (с «номерами»), оперного спектакля (ср. цитаты из знаменитой арии на пушкинский текст, упоминание «оперного баса», «баритона» и «теноров»); цирка (ср. звуки туша, шумовые и световые эффекты, хлопки ведущего в ладоши); народного балагана (с ярко выраженной реакцией зала, выкриками, свистом, «залпами рукоплесканий», обращениями ведущего к залу и ответными репликами). И, наконец, еще одна просматриваемая за этим картина – описание помпезного советского празднества, торжественно проводимого в зале со сверкающими люстрами под звуки туша и громкоговорителя, со вспыхивающими на стенах «красными горящими словами» (преобладает красный цвет как доминирующий элемент монументальной пропаганды, знак ликования и энтузиазма).

Исследователями отмечена параллель этому эпизоду в «Жизни господина де Мольера»: «Театральная жизнь в Бурбоне прервалась тогда, когда началась Фронда, потому что в Бурбонский зал сажали арестованных государственных преступников» (Кушлина, Смирнов 1987: 6).

люди с золотыми трубами –

эта апокалипсическая деталь (знак проекции сна на библейские сцены Страшного суда) дополняется иной судебной стилистикой – «золотым колокольчиком» на столе, дознанием, учиняемым персонажам, допросом свидетелей с предъявлением материальных улик, например, в сцене с любовницей Дунчиля и доставленными из Харькова 18 000 долларов и бриллиантовым колье.

Апокалипсический характер эпизода сна оттенен еще несколькими деталями: глухим черным бархатным задником сцены, красными горящими словами «Сдавайте валюту!», ко-

торые напоминают о зловещем предупреждении «мене, мене, текел, упарсин», внезапно появившемся перед вавилонским царем Валтасаром во время пира и предсказавшем ему гибель и падение его царства. В этом же ряду – «ад, который устроит» (5, 161) Дунчилю его супруга, изображенная Саввой Куролесовым смерть барона в «Скупом рыцаре», а также весьма значимое устойчивое словосочетание в устах конферансье: «Встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза, и *все кончено*» (5, 164). Наконец, нельзя не отметить еще одной детали, на этот раз вполне реальной: фанфарами провожали в МХАТе умерших, и, конечно, Булгаков, с наслаждением воспринимавший все стороны театральной жизни («Этот мир – мой!»), хорошо знал и этот печальный обычай.

кенкеты –

настенные канделябры, бра.

одного пола и вся почему-то с бородами публика сидела на полу –

наряду с реальной мотивировкой (разделение на женские и мужские тюрьмы и продолжительность пребывания в «театральном зале») здесь можно усмотреть и включенность этого описания в «восточный код» творчества Булгакова, пока еще абсолютно не исследованный (например, Шарик, творящий намаз в «Собачьем сердце»; некоторые совпадения с зороастрийской космологией и т.п.).

...сдавайте валюту –

за этим гротескным фрагментом текста просматривается грабительское мероприятие советской власти – изъятие золота, валюты, антиквариата, ювелирных изделий и других ценностей у населения Советской России, проходившее несколькими волнами, начиная с 1918 г., затем в 1928–1929 и 1931–1933 гг. Так, декрет ВЦИК от 26 февраля 1922 г. об изъятии «самым решительным и самым быстрым образом»

(Ленин) церковных ценностей для голодающих, синхронный с санкционированными Лениным арестами священнослужителей, был, в сущности, началом наступления на церковь, поддержанного многими литераторами (например, «Займем у бога» Маяковского, 1922). Уже 28 марта в «Известиях» были опубликованы «Списки врагов народа», где первым стояло имя патриарха Тихона и его Церковного собора, а ненавистный Булгакову журнал «Безбожник» в 1923 г. начал кампанию против церкви, якобы ослаблявшей волю людей к строительству нового общества. За этими акциями последовала, как выразился Солженицын, золотая лихорадка и «золотые доносы». Экспроприация ценностей поддерживалась декретами правительства и сопровождалась репрессиями. Она исчислялась пудами ценных металлов и десятками тысяч драгоценных камней.

Л. Паршин предполагает, что «сон» навеян рассказом одного из друзей Булгакова, Николая Лямина (Паршин 1991: 167).

...артист –

на разных уровнях строения сна Босого «артист» представляет собой то буквально ведущего концертной программы – «конферансье», то (на потаенном уровне) следователя, производящего дознание. При этом он олицетворяет одновременно два типа работающих в паре следователей: «доброго», подкупающего «разумными» доводами («зачем сидеть в душном зале – на улице весна»), искренне огорченного неразумым поведением своих подопечных («огорчили вы меня»), мягко журящего («чисто как дети», «вы же взрослый человек»), исполняющегося доверием («Верю!»), ведущего демагогические разговоры; и второго – «грозного», карающего, сочетающего угрозы и иезуитские приемы. Артист молниеносно вовлекает в эту атмосферу вновь прибывшего и, виртуозно пользуясь самыми разнообразными приемами, добивается признания. Он – «дирижер» действа, обнаруживающий недюжинное знание обстоятельств жизни граждан, вплоть до интимных подробностей, и умело им пользующийся. Обладает

артист и гипнотическими способностями, и умением считывать информацию с лица (не зря глаза «конферансье» уподобляются рентгеновским лучам). «Конферансье» оказывается великолепным психологом, умело манипулирующим «зрительным залом», то доверительно апеллируя к нему («вы все здесь – валютчики, обращаюсь к вам, как к специалистам»), то ловко натравливая на очередную жертву.

Степень «угадывания» Булгаковым манеры общения с арестованными «компетентных органов» доказывает описание методов первоначального дознания у Солженицына в «Архипелаге ГУЛАГ».

Сидите? <...> Сидим, сидим... –

сон председателя домкома имеет еще один, наиболее скрытый и опасный слой – политические процессы 1930-х гг. Г. Лесскис называет в качестве литературного прототипа сцены книгу Фейхтвангера «Москва. 1937», в которой судебный процесс над Радеком, Пятаковым и др. был описан «похожим» на «дискуссию» (5, 652). Изображение Фейхтвангером происходящего в зале действительно напоминает «театр» во сне Босого: «Не было <...> ничего, что походило бы на скамью подсудимых: барьер, отделявший подсудимых, напоминал, скорее, обрамление ложи. Сами обвиняемые представляли собой холеных, хорошо одетых мужчин с медленными, непринужденными манерами. Они пили чай, из карманов у них торчали газеты, и они часто посматривали в публику. По общему виду это больше походило на дискуссию <...> которую ведут в тоне беседы образованные люди, старающиеся выяснить правду...» (Фейхтвангер 1990: 78). Известно негативное отношение Булгакова к книге западного коллеги (Дневник 1990: 177), в отличие от которого он не был слеп. Однако, согласно записи Е.С. Булгаковой, книга попала к писателю лишь 5 декабря 1937 г. (Дневник 1990: 174 и 177), тогда как первый вариант главы о Босом («Замок чудес») появился еще в сентябре 1933 г.

«Сон Никанора Босого» – свидетельство глубокого понимания писателем всего, что происходило в советской России

в 1930-е гг. В многочисленных деталях сна сквозит проекция на методы работы «компетентных органов», концентрируются все стороны жизни арестованного и применяемый по отношению к нему аппарат принуждения. Отголоски процессов 1930-х гг. (а позади уже «шахтинское дело» /1928/, процессы троцкистов, или «рабочей оппозиции» /1928–1929/, Промпартии /1930/, Трудовой крестьянской партии /1931/ и процессы, связанные с изъятием церковных ценностей) слышатся в спровоцированных и невольных «признаниях» участников, в попадании в тонко расставленные ловушки, использовании стукачей, добровольно помогающих следствию (поведение любовницы Дунчиля). Наличие «женского театра» становится знаком всеохватности общества деятельностью неназываемого учреждения – главного режиссера происходящего.

зал разразился криками негодования –

поведение зала кажется едва ли не иллюстрацией атмосферы политических процессов: из зала то доносятся обличающие выкрики, то его охватывают волны негодования и раздаются иронические комментарии или аплодисменты в адрес «ведущего», то «в зале перестают дышать» и пр. Публика помогает «топить» каждого, вызванного на сцену, забывая, что за ним наступит черед следующего. Булгаков очень точно очерчивает специфику поведения «московской публики». Тайная режиссура к тому и вела, чтобы люди сами требовали осуждения невинных, создавая впечатление, что «органы» уступают требованию масс. Бесчисленные манифестации и «письма трудящихся» с требованиями смертной казни, широко публиковавшиеся в прессе во время процессов, были, разумеется, известны Булгакову, как понятна была и их подоплека. Важно для понимания романа и то, что действия «конферансье» дублируют приемы Воланда в сцене сеанса черной магии, обнажая, таким образом, сатанинскую сущность неназванного «учреждения», заправляющего всем происходящим.

басни Лафонтена –

здесь: ложь, выдумки. Жан де ла Фонтен, Лафонтен (*La Fontaine,* 1621–1695) – французский писатель, сатирик, автор «сказок», комедий и популярных в России басен. Лафонтен фигурирует и в «Жизни господина де Мольера» Булгако-ва – как современник французского комедиографа.

мыслимое ли это дело? –

в очерке Булгакова «Золотистый город» (1923) с этим вопросом обращается к публике со сцены Дома крестьянина некий «умный, украшенный картузом». Речь идет о «глупом, мочальном и курносом» мужике, который «без всякого понятия свел целый участок леса». Уже в то время апелляция к публике – «...прав он или не прав? Если не прав, поднимите руки» – была рассчитана на коллективное осуждение провинившегося без того, чтобы дать ему слово для оправдания. Булгаков, необыкновенно чуткий ко всем насаждаемым сверху «общественным движениям» (ср. его дневник «Под пятой»), уже в те годы предвидит развитие этого процесса, комментируя происходящее: «Публика <...> *не будучи еще приучена* к соборному действу, рук не поднимает» (2, 348). Работая над эпизодом сна Босого, писатель видел, что спустя более чем десять лет «публику» к нужной реакции «приучили».

Сергей Герардович Дунчиль –

ситуация с Дунчилем, его женой и любовницей Идой Геркулановной Ворс, «ад, который устроит» ему жена, почти идентична происшествию с Семплеяровым, его женой и родственницей из Саратова. Модель разоблачения дополнена сходством места действия – театром и Варьете – и фразой «был разоблачен при всех». Вначале (в 1934–1936) было использовано иное отчество – Бухарыч, снятое впоследствии, скорее всего, из-за отчетливой ассоциации с Бухариным, политическое падение которого началось в 1937 г. Вместе с тем Булгаков сохраняет «иностранный» генезис фамилии, усиленный иноязычным отчеством – Герардович.

Как молодой повеса ждет свиданья... –

отголосок пышного и помпезного празднования столетия со дня гибели Пушкина. Пушкинский текст выполняет специфическую роль – эффективного воздействия на подследственных: утрачивая свои функции, искусство оказывается средством идеологического давления. «Специально приглашенный артист» исполняет отрывки из «Скупого рыцаря», тематически подходящие к ситуации. В романе Булгакова оказываются соотнесенными кровавые репрессии 1937 г. (на фоне торжеств в честь 20-летия ГПУ) и юбилей поэта, воcславившего свободу.

...совершенно не знал произведений поэта Пушкина –

тираж сочинений Пушкина к концу 1936 г. превысил 31 млн. экз. (Фейхтвангер 1990: 33). Отношение к наследию поэта в послереволюционной России было неоднозначным. До 1924 г. в прессе шли бурные дискуссии на тему, «наш» или «не наш» поэт Пушкин. Известно, что на одном из подобных диспутов во Владикавказе Булгаков выступил с защитой поэта. После 1924 г. вместе с формированием тоталитаризма формируется и один из его мифов – миф о Пушкине как о почти пролетарском, социалистическом поэте, убитом царизмом. Поэты типа Маяковского, стремясь наполнить новым пафосом пушкинское творчество, создавали образ «нашего» поэта, жертвы режима и едва ли не провозвестника Октябрьской революции. В таких условиях Пушкин мог стать эмблемой самых невероятных вещей. Никанор Босой вообще до своего сна не знал «произведений поэта Пушкина», имя которого тем не менее не раз всуе называл в обыденной жизни, где широкое хождение имела стихия анекдотов о Пушкине, вечном «козле отпущения». Ее отголоски слышны у Булгакова: «А за квартиру Пушкин платить будет?», «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», «Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?». Пред- и юбилейная помпезная суета 1937 г., безусловно, вносила свежую струю в серию анекдотов о поэте. Не случайно один из самых

пошлых героев МиМ, Никанор Босой, не просто воспроизводит клише эпохи, но и становится «автором» нового «речения»: «Пусть Пушкин им сдает валюту» (5, 166).

умер артист лютой смертью –

примеры подлинного возрождения имеют в романе пародийные соответствия. Таково «воскрешение» Варенухи, ставшего вампиром, с последующим дарением ему «новой» жизни, где он «очищается» от вранья и грубости (хотя очищение травестировано – герой избавился только от привычки врать по телефону). Тот же смысл имеет «воскрешение» во сне Босого актера Куролесова, падающего замертво при исполнении роли в «Скупом рыцаре». Невежественный Босой не понимает смысла происходящего и не имеет представления о театральной условности. С его точки зрения, умерев и воскреснув тут же, у него на глазах, Куролесов делается нормальным человеком, избавившимся от скупости. Аналогично и игровое воскрешение Бегемота во время облавы в квартире 50.

в коробке из-под Эйнема –

металлическая коробка из-под монпансье, кофе или какао фабрики «Эйнем», называвшейся по имени владельца (позже – московская кондитерская фабрика «Красный Октябрь»).

Пречистенка –

для Булгакова район улицы Пречистенки имел особое значение: там жили потомственные интеллигенты. Друг Булгакова, С. Ермолинский, писал: «...на бывшей Пречистенке (уже давно переименованной в улицу Кропоткина), в ее кривых и тесных переулках, застроенных уютными особнячками, жила особая прослойка тогдашней московской интеллигенции <...> Именно здесь исстари селилась московская профессура <...> Здесь находились и наиболее передовые гимназии <...> Советские „пречистенцы“ жили келейной жизнью <...> в тес-

ном кругу, общаясь друг с другом <...> они считали себя продолжателями самых высоких традиций московской интеллигенции» (Ермолинский 1990: 37–38). Многие из них были людьми творческих профессий. В этот круг Булгаков вошел благодаря знакомствам своей второй жены, Л.Е. Белозерской-Булгаковой. На Пречистенке он познакомился с писателями (С. Заяицким, С. Шервинским, Н. Венкстерн), художниками (С. Топлениновым, П. Вильямсом, В. Дмитриевым, Н. Ушаковой). Его близким другом стал филолог Н. Лямин.

Пречистенка – это и круг ГАХН, в котором сотрудничали Н. Лямин, искусствовед Б.В. Шапошников, искусствовед, философ и переводчик А.Г. Габричевский и др. На одном из литературных вечеров в ГАХН в 1926 г. Булгаков прочел свою повесть «Похождения Чичикова». На Пречистенке в квартире Н. Ушаковой произошло и одно из первых чтений МиМ в 1928–1929 гг. (Чудакова 1988: 220). На Пречистенке, в Малом Левшинском переулке, некоторое время жил с Л.Е. Белозерской и сам писатель. В Померанцевом переулке находился дом знаменитого врача, проф. В.Д. Шервинского, которого друг и биограф Булгакова П.С. Попов считал прототипом профессора Кузьмина (Письма 1989: 532). Распад пречистенского круга пришелся на 1929 г. – из-за арестов С. Топленинова, Б. Шапошникова, Ф.А. Петровского.

Там груды золота лежат... –

слова из арии Германа, героя оперы Чайковского «Пиковая дама», созданной по повести Пушкина. С их помощью Булгаков нагнетает впечатление вездесущности и навязчивости пушкинского юбилея. Опера «Пиковая дама» упоминается и в «Роковых яйцах».

Лианозово –

станция по Савеловской железной дороге. Купцу Лианозову принадлежало здание, которое с 1902 г. перешло в распоряжение Московского общедоступного театра, будущего МХАТа (сообщено С. Бобровым).

баланду хлебать –

баланда – «отвар свекольной или иной ботвы» (В. Даль), тюремная похлебка. Прерванный обед Никанора Босого, вожделенно приготовившегося вкушать «огненный борщ» с «мозговой костью», пародийно обыгран в его сне.

Глава 16. КАЗНЬ

Хевронские ворота –

из контекста ясно, что имеются в виду Яффские ворота Иерусалима. Древняя дорога на Хеврон начиналась от Сионских ворот. «Хевронские ворота, называемые также Яффскими, стоят на развилке двух дорог, из которых одна идет на Вифлеем, а другая – на Яффу. Обе дороги, пролегающие ныне через современные кварталы города, сохранили свои древние названия» (Эльбаум 1981: 95).

Вифлеем –

город в 10 км к югу от Иерусалима. По Библии, по дороге в Вифлеем погребена Рахиль, праматерь израильтян. Место рождения царя Давида и Иисуса Христа. Именно в этот город, по велению царя Ирода, пришли на перепись Мария и Иосиф. Рожденный в Вифлееме младенец Иисус за неимением места в гостинице был положен в ясли в пещере. Сюда поклониться новорожденному Спасителю пришли волхвы и пастухи со своими стадами.

Яффа –

от Иоппия – евр. *прекрасный* – один из древнейших городов Азии, основанный, по преданию, Яфетом, сыном Ноя. Расположен на юго-восточном берегу Средиземного моря. Еще во времена царствования Соломона это была иерусалимская гавань, главный морской порт на северо-западе Иудеи. Во время крестовых походов Яффа была основным местом высадки крестоносцев. Город также тесно связан с военным походом Наполеона.

доски <...> на каждой из которых было написано «Разбойник и мятежник» на двух языках – арамейском и греческом –

в первой редакции романа надписи были на трех языках – латинском, еврейском и греческом, как это отмечено в Евангелиях от Луки (23: 38) и Иоанна (19: 20). В окончательном варианте Булгаков вновь отходит от канонических текстов.

великий праздник Пасхи –

от еврейского глагола *passah* – переходить. Самый важный праздник у евреев, соединявшийся с праздником опресноков. По Библии, праздник установлен Господом перед исходом израильтян из Египта. Опресноки – пресный, неквашеный хлеб. Праздник опресноков начинался на второй день Пасхи и продолжался вместе с нею до семи дней, в течение которых евреи не могли есть и хранить ничего заквашенного. Этот праздник был напоминанием об освобождении из египетского рабства и о высшем призвании еврейского народа – быть бесквасным, т.е. беспримесным, чистым народом, избегающим любого чуждого влияния. Евреи высоко чтили праздник Пасхи, и в его честь по воле народа отпускался на свободу один узник. Булгаков и здесь отходит от библейского текста: Вар-равван отпущен на свободу по договору иудейских и римских властей.

больное фиговое деревцо –

хотя Булгаков дистанцируется от канонических Евангелий и поведение его Иешуа лишь отдаленно напоминает действия Иисуса Христа, при внимательном чтении становится различимой пронизанность текста романа новозаветными реалиями. Так, больное «деревцо» – реминисценция проклятой Христом бесплодной смоковницы (Мф. 21: 19–22; смоковница – то же самое, что фиговое дерево, или инжир).

таллиф –

(идиш – *шалит*) – особая светлая, чаще всего белая одежда, обычно из шерсти или шелка, в виде квадратного или прямо-

угольного платка с круглым вырезом в середине для головы. По своему размеру талит должен покрывать большую часть тела невысокого человека, поскольку он также используется как саван, в котором будет похоронен его владелец.

Вифания –

селение под Иерусалимом, за Елеонской горой, в котором Иисус Христос воскресил Лазаря и куда он, согласно Евангелию от Иоанна, пришел за шесть дней до Пасхи (Иоан. 12: 1).

Кефи –

(евр. – *кафия*) – головной убор в виде покрывала, ниспадающего на плечи, с ремешком вокруг лба.

в пятом часу страданий разбойников... –

казнь Иешуа изображена отлично от распятия Иисуса Христа в Евангелиях. Сама протяженность казни иная: в Евангелиях «в шестом же часу настала тьма по всей земле» (Мр. 15: 33); Иисус умирает «около девятого часа», после чего «завеса в храме разорвалась надвое» (Мф. 27: 46, 51; Лук. 23: 44).

Согласно Евангелиям, как рождение, так и смерть Иисуса сопровождались необычайными природными явлениями (тьма по всей земле в шестом часу его распятия в трех первых Евангелиях, несомненно, восходит к общему источнику и обозначает солнечное затмение). Однако затмение солнца не может произойти в полнолуние, а именно тогда празднуется Пасха. Булгаков сделал выписку об этом из книги Штрауса «Жизнь Иисуса»: «Причиною тьмы, которую один Лука определяет более точным образом, как затмение солнца, не могло быть естественное затмение: в то время было пасхальное полнолуние <...> То же самое случилось с солнцем <...> во время убийства Цезаря (Штраус „Жизнь Иисуса“, т. II, стр. 250)» (562-8-1-23). Ряд ученых говорит, однако, о возможном лунном затмении, которое, совпав с распятием Христа, послужило импульсом к рождению мифа о распятом Мессии, а Церен отмечает, в частности, солнечное затмение с шесто-

го по девятый час, зафиксированное в правление Тиберия в 29 году при полнолунии (Церен 1976: 84). В Евангелиях нет упоминаний о грозе как небесном знаке катастрофы, но Булгаков, для которого мотив грозы был чрезвычайно важен на протяжении всей жизни и творчества, использует именно эту деталь.

потребовал у Бога немедленного чуда –

это требование идет вразрез с традиционным поведением апостола: Христос учил вере вне ожидания доказательств всемогущества Бога. Проблематика столкновения глубокой, подлинной веры и веры, требующей чуда, характерна для богоборческих произведений Л. Андреева, рассказ «Иуда Искариот» которого – один из источников, несомненно, учтенный Булгаковым при работе над романом.

Проклинаю тебя, Бог! <...> Ты Бог зла! <...> Ты черный Бог –

требуя чуда спасения Иешуа, посылая проклятия солнцу (Богу), Левий, в сущности, призывал на помощь дьявола (Кушлина, Смирнов 1988: 290–291). Нельзя не отметить, однако, амбивалентный характер сцены: с одной стороны, появление вслед за кощунственными выкриками Левия тяжелой черной тучи с запада, традиционного локуса дьявола в христианской «географии», – свидетельство вмешательства иной, чем Бог, силы (так же могут восприниматься исчезновение солнца в огромной грозовой туче и тьма, закрывшая Ершалаим). С другой стороны, это и «гром небесный», «реакция» Бога (в Священном Писании затмение солнца обозначало гнев Божий). Двойственность момента подчеркнута уклончивостью повествователя: «Левий увидел, что все в мире, под влиянием ли его проклятий, или в силу каких-либо других причин, изменилось» (5, 175). Однако далее (в гл. 25-й) есть еще один намек на сверхъестественное происхождение описанного природного явления: «Странную тучу принесло со стороны моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана» (5, 290).

В ранних вариантах МиМ черная туча шла с востока. Образ тучи, «застилающей мозг», был там знаком угасающего сознания героя (ср. 562-6-2-55 об.).

Гионская долина –

долина Гинном (Хинном или Бен-Хинном) на юго-западе от Иерусалима. На месте человеческих жертвоприношений была разбита свалка, на которой постоянно горел огонь. Отсюда пошло выражение «геенна огненная», означавшее место мучения грешников в загробном мире – ад (Лесскис 1990: 653).

повесив голову в размотавшейся чалме –

в сцене допроса на голове Иешуа, представшего перед Пилатом, была «белая повязка с ремешком вокруг лба» (5, 20), то есть кефи. Чалма в сцене казни – одно из свидетельств незавершенности текста МиМ.

прильнул к губке –

согласно Евангелию от Матфея, Иисусу давали пить уксус с желчью (Мф. 27: 34), у Марка упомянуто «вино со смирною» (Мр. 15: 23), Лука и Иоанн указывают, что перед кончиной Христос был напоен уксусом, разбавленнным водой.

злоба пылала в глазах Дисмаса –

согласно Матфею (Мф 27: 44), оба разбойника, распятые с Христом, «поносили его». В апокрифическом Евангелии от Никодима Гестас требовал от Иисуса спасения. Дисмас же, напротив, укорял Гестаса, заступаясь за праведника Христа (Апокрифические 2000: 188).

Дай попить ему и Игемон –

это последние слова Иешуа у Булгакова. В Евангелии же от Матфея последними словами Христа были: «Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27: 46). Аналогичные свидетельства присущи и апокрифам. Евангелие от Никодима: «возопил Иисус голосом громким: «Или, Или, лама

савахвани!» («Боже, Боже мой, зачем ты меня оставил?» – Апокрифические 2000: 189). Аналогичны и другие предсмертные фразы Иисуса Христа в новозаветных преданиях: «Истинно говорю тебе, ныне же ты будешь со Мною в раю», «Отче! В руки Твои предаю Дух мой» (Лук. 23: 43, 46), «Свершилось» (Иоан. 19: 30).

Ни Левия, ни тела Иешуа на верху холма в это время уже не было –

очередное отклонение от новозаветного текста: согласно Матфею (Мф. 27: 59), тело Христа взял Иосиф из Аримафеи.

Глава 17. БЕСПОКОЙНЫЙ ДЕНЬ

Тузбубен –

прототипом этого пса считают знаменитую в царской России собаку-ищейку Треф, которая была использована для поимки Ленина летом и осенью 1917 г. В архиве Булгакова сохранилась вырезка из «Правды» от 6–7 ноября 1921 г. с воспоминаниями о том, как в поимке должна была участвовать знаменитая собака Треф (Соколов 1991: 173). Ф. Балонов, выделивший в МиМ ряд «фабульных отзвуков» рассказов М. Зощенко, «прототип» пса видит в зощенковской «уголовной собаке Трефке, которая Ваньку изловила» (Балонов 1995).

Фаланд –

созвучие не случайно: Faland – нем. *обманщик*, *лукавый*; старыми немецкими писателями это слово употреблялось в смысле *черт* (см. Яновская 1992: 69–70).

Ваганьковский переулок –

в этом переулке (сейчас Старо-Ваганьковский пер.), расположенном близ нынешней Российской государственной библиотеки (одно из ее строений названо в романе Булгакова «одним из самых красивых зданий в Москве»), не было учрежде-

ний, но само старинное слово *ваганить*, означавшее *потешать*, *веселить*, *скоморошничать*, свидетельствует, что в незапамятные времена там жили царские скоморохи, шуты, псари, музыканты. В. Перельмутер назвал выбор переулка точным художественным «попаданием», «угадыванием»: происходящее в этой главе оказалось соотнесенным с мотивом неосвященной земли и скоморошества.

Вот и дочертыхался –

Булгаков часто использует в МиМ заклинания, связанные с негативной магией слова, основанной на необходимости воздержания от определенных выражений с целью защиты от вредоносного влияния. Сюда относятся все ситуации запрета на упоминание всуе инфернальной силы. Любопытно, что наказуемым оказывается случайное, «незаинтересованное», междометное призывание черта, легко срывающееся с уст атеистов-москвичей. Это и появление «прозрачного гражданина престранного вида», а затем и Воланда после чертыхания Берлиоза, и последовавшее за этим отсечение головы редактора, и история с Прохором Петровичем, неосторожно сказавшим: «Черти бы меня взяли!» и утратившим плоть. Подлинный же призыв оказывается награждаемым и спасительным. В финале романа это – троекратное упоминание мастером черта и немедленное появление Азазелло, решившее судьбу героев, а также эпизод с Маргаритой, призвавшей его фразой: «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу...»

Славное море, священный Байкал... –

строфы взяты из песни сибирского поэта Д.П. Давыдова (1811–1888) «Дума беглеца на Байкале» (1858), популярной в среде ссыльных и либеральной интеллигенции, где ее пели как народную. Была одной из любимых массовых песен во время революции 1905 г.

Исследователи (Б. Соколов) считают, что сцена хорового пения в городском зрелищном филиале восходит к реальному случаю, описанному в дневнике Е.С. Булгаковой: 18 декаб-

ря 1933 г. в гостях у Р. Симонова Булгаков сам дуэтом с другим вахтанговцем, Раппопортом, пел песню «По диким степям Забайкалья», одновременно обыгрывая ее слова.

Возможно и другое, литературное объяснение этого эпизода: не близкая по теме, как упомянутая выше, но именно эта песня звучала в трактирной сцене в пьесе И. Бабеля «Закат», поставленной в МХАТ-2 в феврале 1928 г. В композиционном отношении песни у Бабеля и у Булгакова вставлены в произведения сходным образом: куплеты (у Булгакова – их начало) идут как перебив прозаического текста. У Бабеля песню поют слепцы. Эта деталь не могла пройти мимо внимания Булгакова даже при неприязненном его отношении к самому Бабелю. Слепота – одна из важнейших нравственных характеристик персонажей у Булгакова: слеп король Людовик, не понимающий бессмертия Мольера; слеп Иван Бездомный в 3-й редакции романа, где он предстает перед Воландом после бала; слепую судьбу олицетворяет в пьесе «Александр Пушкин» граф Строганов, подталкивающий Дантеса к дуэли, и т.д.

Сцена пения имеет, пожалуй, еще одну параллель: «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова содержат сцену, в которой «председатель месткома, человек вполне положительный, открывши рот для произнесения речи об условиях труда в необычной обстановке, неожиданно для всех и для себя самого запел:

Пароход по Волге плавал плавал,
Волга-матушка река...

А остальные суровые участники заседания пророкотали припев:

Сире-энь цвяте-от...» (Ильф, Петров 1994: 232).

в ближайшей комнате № 6... –

в дальнейшем контексте доставки всех поющих в клинику профессора Стравинского единственный названный автором номер комнаты отсылает к рассказу А.П. Чехова «Палата № 6».

Глава 18. НЕУДАЧЛИВЫЕ ВИЗИТЕРЫ

пойду приму триста капель эфирной валерианки – возможно, одним из источников изображения лицемерного отчаяния Коровьева стала беседа Булгакова с директором МХАТа Егоровым 13 мая 1935 г., когда драматург потребовал выплатить ему деньги по договору о постановке пьесы «Мольер». Значительно полнее, чем в тексте окончательной редакции, изданном в 1990 г., эта беседа, приправленная едкой иронией, зафиксирована женой писателя в первой редакции дневника: «И когда мы ушли из кабинета, Егоров подошел еще раз в конторе ко мне и сказал придушенным голосом: „Никогда не думал, что я так буду переживать этот разговор... Мне так стыдно за Театр! Как прав Михаил Афанасьевич, как он прав!“ И пошел принимать капли» (Из дневника 2002: 389). Заключение Е.С. Булгаковой весьма показательно: «М.А.-то действительно прав, потому что издевательство, которое учинил Художественный Театр in сorpore над Мольером – совершенно неописуемо, но я не уверена, что эта ханжа Егоров говорил искренне».

Интересно и другое. Профанация и дискредитация числа, высвечивание его абсурдности, выявляющей нелепость ситуации или поведения героев, – один из приемов описания столичного мира. Числа составляют особый пласт романа, восходящий к игровым приемам раннего творчества писателя. Достаточно вспомнить третью судимость Чугункина в «Собачьем сердце» – «*условно* каторга на *15 лет*», или организацию «новой чрезвычайной *тройки* в составе *16* человек» («Роковые яйца») и роднящий Булгакова с Гоголем и Рабле, с их приемами числовых гротескных преувеличений и обнажения абсурдности числа. Таковы булгаковские 300 капель валерьянки, «2000 голых зрителей», севших в таксомоторы после сеанса Варьете, число литераторов в Москве и Ленинграде. Гротескно-комический эффект создается и подчеркнутой диспропорцией соотношения московских и ленинградских писателей. Булгаков иронизирует над скоплением писателей в столице: «...количество писателей в Союзе, неуклонно возрастая из го-

ду в год, выразилось, наконец, в угрожающем знаке 5011 человек, из коих 5003 проживали в Москве, 1 в Крыму <в опубликованном варианте нет именно этого одного – учитывая знакомства и симпатии Булгакова, речь идет, скорее всего, о М. Волошине>, а 7 человек в Ленинграде» (562-6-4-2). Вариация – в Ленинграде всего 6 литераторов).

четыреста двенадцатым... –

Г. Лесскис указывает, что отделения милиции с таким большим номером «заведомо не могло быть» (5, 654). Вместе с тем это число совпадает с номером гостиницы, в котором скрылся от преследования нечистой силы финдиректор Варьете Римский (см. гл. 27). Игровое использование автобиографической детали очевидно: № 412 в гостинице «Астория» был одним из тех, где с удовольствием жил Булгаков во время своих приездов в Ленинград.

паспорта –

паспорта были введены постановлением ЦИК и СНК СССР 27 декабря 1932 г. Процесс паспортизации шел в течение 1932–1933 гг., для получения паспорта необходимо было заполнить анкеты, ответив на ряд неприятных и опасных вопросов (о происхождении, родственниках за границей и т.п.).

рыжий разбойник ухватил за ногу курицу... –

тщательно рассчитанный Булгаковым эффект постоянного присутствия в романе второго пласта, который можно определить как пласт «давно сказанного», формируется за счет повторов и парафраз образов из фельетонов и рассказов 1920-х гг. Так, например, протообраз сцены расправы Аза-зелло с Поплавским с помощью жареной курицы обнаруживается в рассказе «Багровый остров» (1924): «Рики взял поросенка за хрустящую ножку и, развернув его винтом, хлопнул эфиопа в зубы так, что из поросенка брызнуло масло <...> а из глаз <эфиопа> слезы вперемежку с крупными зелеными искрами» (2, 416).

Последующая сцена расширяет круг ассоциаций: живописная свита Воланда (образ которого имеет одним из своих прототипов Маяковского) напоминает собрание футуристов – обглоданная куриная кость, торчащая из кармашка трико Азазелло, наводит на мысль об аналогичных эпатирующих аксессуарах одеяния футуристов, так же как бельмо на глазу Азазелло вызывает в памяти стеклянный глаз соратника Маяковского, Давида Бурлюка.

все смешалось в доме Облонских –

вторая фраза романа Л. Толстого «Анна Каренина».

какой-то малюсенький пожилой человек с необыкновенно печальным лицом... –

описание буфетчика свидетельствует об одной характерной черте булгаковских произведений: на более ранних стадиях работы над ними Булгаков «берет свое добро, где находит», в своем окружении. Впоследствии же, продолжая работу, отходит от знакомого образа все дальше, если не отказывается от него вовсе. Так, задумав роман о дьяволе, облик пришедшего на встречу с ним буфетчика писатель рисует с натуры – с буфетчика МХАТа. В первой редакции («Черный маг») появляется следующее описание буфетчика Варьете: «...человечек короткого роста и с веками, прикрывающими свиные глазки крышечками, и моржовыми усами, был меланхоликом» (Булгаков 1992: 203). В «Записках покойника», работа над которыми шла параллельно с пятой редакцией МиМ, встречается едва ли не текстуально совпадающее описание персонажа на его «подлинном» рабочем месте – в Независимом театре, прообразом которого был, как известно, МХАТ: «...маленького роста человек, пожилой, с нависшими усами, лысый и со столь печальными глазами, что жалость и тревога охватывали каждого, кто не привык еще к нему» (4, 469). В окончательном тексте романа появляется «малюсенький пожилой человек с необыкновенно печальным лицом», а позже с «исцарапанной лысиной» (5, 196–197).

траурный плащ, подбитый огненной материей... –

эти цвета ада – черный и красный – являются привычными прежде всего в одеянии *оперного* Мефистофеля. Именно так был одет исполнявший роль Мефистофеля знаменитый певец Ф. Шаляпин: «Мефистофель, одетый в черное, в черный, дивно облегающий фигуру плащ на оранжевой, огненной подкладке...» (см.: Яновская 1983: 268). Одновременно эти цвета пародируют белый плащ с кровавым подбоем Понтия Пилата. И если красный цвет как цвет огня, страдания, крови здесь продублирован, то черный как знак ада, зла, порока особым образом интонирует символ чистоты и непорочности – белый цвет – в одеянии Пилата. Отзываясь эхом, рифмуясь, цвета уравниваются, сообщая подлинную оценку действиям прокуратора. Эта игра распространена автором на весь текст (см. также главу 26).

**длинная шпага с <...> золотой рукоятью <...>
три шпаги с рукоятями серебряными –**

здесь, как и в конце романа, вероятно, для создания эффекта постоянной двойственности Булгаков прибегает к традицинному изображению демонов в виде рыцарей. Это решение оттеняется прямым обращением к Коровьеву, с «разбитым», «дрянным» голосом, как к «рыцарю» (5, 199).

В сцене перед балом Воланд использует шпагу как палку, чтобы извлечь из-под кровати кота, а во время его «последнего выхода» на балу шпага выполняет функцию трости и диссонирует с «грязной заплатанной сорочкой» и «стоптанными ночными туфлями» дьявола (5, 264).

барон Майгель –

этот персонаж выполняет в московском сюжете функцию Иуды, и его убийство воспринимается как справедливое возмездие за предательство. Поскольку в московской линии все явления и функции снижены, измельчены по сравнению с ершалаимской мистерией, то иуд здесь несколько (кроме Майгеля – Алоизий Могарыч, редакторы журналов, в которые об-

ращается мастер, критики, наклеивающие на него политические ярлыки). Смерть настигает только одного из них, Майгеля, поэтому его вина представляется самой тяжкой. Неудивительно, что исследователей особенно интересовал прототип героя. Наиболее вероятно, что им был Б. Штейгер, уполномоченный Коллегии Народного комиссариата просвещения РСФСР по внешним сношениям. В 1937 г. он был арестован, приговорен к смертной казни и 16 декабря того же года расстрелян. Булгаков предугадал судьбу бывшего барона Штейгера, «застрелив» его с помощью Абадонны еще в ранних редакциях романа (см. об этом: Паршин 1991). Имя барона Штейгера несколько раз упоминается в «Дневнике» Е.С. Булгаковой в связи с посещениями четой Булгаковых американского посольства в Москве, где тот был «непременной принадлежностью таких вечеров» (Дневник 1990: 97). В первой редакции дневника, позже пересмотренной самой Е.С. Булгаковой, в апреле 1935 г. записано: «С нами в машину сел незнакомый нам, но известный всей Москве и всегда бывающий среди иностранцев – кажется, Штейгер. Он – впереди с шофером, мы – сзади» (см. Дневник 1990: 359). Она также считала Штейгера прототипом барона Майгеля.

фрак или черный пиджак –

прямая цитата из приглашения Е.С. и М.А. Булгаковых на бал в американское посольство, полученного ими 29 марта 1935 г. Фраза отрефлексирована в дневнике жены писателя: «Надо будет заказать М.А. черный костюм, у него нет. Какой уж фрак» (Дневник 1990: 89).

его поразило убранство комнаты –

описание обиталища Воланда имеет непосредственное отношение к мотиву магии в МиМ, где, в частности, представлен важнейший обряд черной магии – «черная месса». Она описывается с помощью элементов христианской культовой предметности, в первой редакции прорисованной детальнее («золотая на ножке чаша для святых даров»; «странный свет,

как будто в церкви»; хозяин «раскинулся на каком-то возвышении, одетом в золотую парчу, на коей были вышиты кресты, но только кверху ногами» – Булгаков 1992: 204; см.: Кушлина, Смирнов 1988). Место традиционного в сатанинской обрядности священника-отступника занимает Воланд (ср. упоминание католической сутаны), а «служба» приурочена, как и в «черной» обрядности, к обычному для подобных ритуалов времени – полночь пятницы. Известно, что дьявол, выступающий в облике клирика, «образ очень распространенный в позднейших видениях» отцов церкви и в церковной традиции (Ярхо 1916: 92).

Местом проведения церемоний «черного обряда», согласно авторитетным исследованиям Дж. Фрезера – его книга «Золотая ветвь» (Л., 1928) была в личной библиотеке писателя, – являются, как правило, «нечистые» места, заброшенные церкви с оскверненными алтарями, места обитания летучих мышей и сов и пр. Таким «нечистым» местом у Булгакова становится «нехорошая» квартира № 50. Это подтверждает наличие во временном жилище Воланда совы и, видимо, летучих мышей: «...слышались какие-то шорохи <...> и что-то задело Маргариту по голове» (5, 244).

Элементы церковного пласта в этой сцене находятся в непосредственном соседстве с «пластом» сатанинским, создавая причудливые сочетания, – сакральные предметы применяются в сатанинском обиходе. Так создается антитетическая и в то же время пародийная параллель Божественной литургии. Так, покрытый парчой стол, на котором стоит золотое блюдо (а в первой редакции разлегся Воланд), трактуется исследователями как «престол, на котором, согласно православному катехизису, таинственно присутствует как царь сам Иисус Христос», само же блюдо – как дискос, блюдо для святых даров (см. об этом: Сазонова, Робинсон 1997: 774–775).

Гелла –

в материалах к роману Булгаков выписывал имена различных инфернальных существ; в частности, Гелла входит в ряд, образованный Ламиями, Эмпузой и Мермоликой. Багровый

шрам на ее шее (знак насильственной смерти) обычно рассматривается как отсылка к «Фаусту» Гете: в Вальпургиеву ночь именно в таком виде привиделась Фаусту соблазненная им Гретхен – «на шее полоса змеится нитью красной». При выборе имени – Гелла – по предположениям английской исследовательницы Л. Милн, Булгаков скорее всего воспользовался сведениями из словаря Брокгауза и Ефрона (глава «Чародейство») – одного из достоверных источников романа, где есть указание на то, что именем Гелла на острове Лесбос называли погибших девушек, ставших вампирами (Milne 1977: 50). Именно в таком качестве Гелла и появляется в романе: ее ледяной поцелуй превращает в вампира Варенуху, она пытается добраться до Римского и вынуждена оставить его только после крика петуха, прогоняющего нечистую силу. Более глубокий генезис связывает имя Геллы с иудейской и шумерской мифологиями.

Согласно другой версии, имя Гелла может восходить и к средневековым апокрифическим легендам об Иродиаде (Гилло), и к русским заговорам и поверьям, в которых Гилло имеет на шее знак, похожий на «красную нитку» (ср. мнение А. Вулиса, возводящего этот сюжет и линию ведовства в романе к труду А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» – Вулис 1989).

Характерный для Булгакова коллажный метод создания образов проявляется и в данном случае: имя Гелла использовано в известном Булгакову романе Л. Леонова «Вор» (первая редакция опубликована в журнале «Красная новь» в 1928 г.), главная героиня которого Татьяна Векшина выступает в цирке под сценическим именем Гелла Велтон. Любопытен и евангельский контекст, в котором герой предлагает Татьяне-Гелле свою любовь: «Ты спросишь тогда: чем я могу обольстить тебя? Да, богатство мое не от мира сего... тот нищий из Назарета умел правильно выражаться» – Красная новь. 1928. № 4. С. 16).

Облик Геллы можно рассматривать и как автоцитату: в «Белой гвардии» есть мертвая красавица-ведьма со шрамом на шее, опоясывающим ее как красной лентой (1, 406).

Судьба Геллы в романе не прослежена до конца, и В. Лакшин писал, что на его вопрос, почему Гелла не улетает из Москвы вместе с Воландом и его свитой, Е.С. Булгакова, впервые задумавшись над этим, решила, что Булгаков о Гелле забыл.

сова –

в народном сознании сова, ночная птица, связывалась с силами тьмы. Существовало поверье, что если сова пролетит прямо над головой человека или еще хуже – заденет его крылом, то ему в ближайшее время суждена смерть (ср. судьбу задетых крылом совы Маргариты и буфетчика, который умирает, как и было предсказано Коровьевым, через девять месяцев). Эти использованные Булгаковым сведения содержатся в статье «Совы» Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона (указано Ф. Балоновым).

осетрину прислали второй свежести –

источник этой фразы, вошедшей в поговорку, чисто литературный – рассказ Чехова «Дама с собачкой», где фигурирует словосочетание «осетрина-то с душком». Застолье Воланда в этой сцене идеально по качеству яств, назидательно демонстрируемых буфетчику, прегрешения которого, в том числе «осетрина второй свежести» («свежесть бывает только одна – первая, она же и последняя» – 5, 200), относятся к разряду не прощаемых Воландом. Высказывания об *идеале* у Булгакова везде маркированы классическими модальными глаголами *должен*, *полагаться*. Воланд, выступая в этой сцене чуть ли не в роли строгого инспектора общественного питания, выговаривает буфетчику: «Брынза не бывает зеленого цвета <...> Ей *полагается* быть белой»; «Свежесть, свежесть, свежесть, вот что *должно* быть девизом всякого буфетчика» (5, 200–201).

на сто девять рублей наказали буфет –

в МиМ заметно семантизировано число 10, символизирующее в нумерологии возврат к единице, числу совершенства.

В «закатном романе» десятке отведена особая роль, далекая, впрочем, от высоких материй. Судя по контекстам, в которых оно встречается, его с полным основанием можно назвать обманным числом. Часто оно имеет обыкновение подсвечивать ложные ситуации, которые дешифруются разнообразными отсылками, и есть масса свидетельств жесткой выдержанности семантики числа 10 в московских главах романа. Так, например, десятка фигурирует в романе в виде денежной единицы, но червонцы, сыпавшиеся дождем в Варьете, оказываются фальшивыми, как и купюры, врученные Аннушке в награду за возвращенную подковку и превратившиеся в не менее фальшивые доллары. Сто девять рублей, на которые «наказали буфет» несознательные граждане, тоже «обманка»: в квартире № 50 они превращаются в червонцы. Фантасмагорический характер числа подчеркнут и тем, что 109 не кратно 10 и не может образовать ровное число десяток. Сознательное введение Булгаковым ложного числа очевидно: в вариантах фигурировало 110.

Не лучше ли устроить пир на эти двадцать семь тысяч и, приняв яд... –

этот фрагмент романа тонко откомментирован М. Петровским: Воланд советует буфетчику последовать примеру Петрония, автора «Сатирикона», который, ослушавшись императора Нерона, добровольно, «под звон струн» «вскрыл себе вены в обстановке, совершенно соответствующей предложению Воланда <...> Предложить мелкому московскому торговцу, театральному буфетчику умереть как римский аристократ и эстет – насмешка воистину дьявольская» (Петровский 1991: 22). Отметим также, что насмешка продолжена издевательским поведением Геллы, предложившей покидающему «нехорошую квартиру» буфетчику, как рыцарю, его шляпу и... «шпагу с темной рукоятью».

бархатный берет с петушьим потрепанным пером –

фаустианский элемент в тексте; появлявшийся еще в повести «Тайному другу» («черный бархатный берет, лихо надетый

на ухо»), где дьявольское начало было обозначено более четко (нога с «копытом, упрятанным в блестящую калошу» и пр.)

берет мяукнул –

Б. Соколов считает этот фрагмент отсылкой к «Московскому чудаку» А. Белого, где меховая шапка оказывалась живым котом (Соколов 1992: 44–45). Иная версия – отсылка эпизода к «Детству Никиты» А.Н. Толстого («Так этот учитель до того глуп, что однажды в прихожей, уходя из гостей, взял вместо шапки кошку, которая спала на сундуке, и надел ее на голову...») принадлежит М. Безродному.

Кузьмин –

вопрос об автобиографическом начале в МиМ напрямую рассматривается при сравнении судьбы мастера и Булгакова, облика Маргариты и Е.С. Булгаковой. И действительно, роман, писавшийся на протяжении 12 лет, рукописи, сохранившие несколько вариантов одних и тех же сцен, дают богатую пишу для подобных сравнений. В то же время некоторые эпизоды, имеющие несомненный автобиографический характер, созданы с помощью приема остранения и порой вызывают недоумение у читателя. Один из таких эпизодов связан с фигурой профессора Кузьмина, к которому обращается напуганный Коровьевым буфетчик. Вполне понятное неведение старого профессора, его неумение заглядывать в будущее наподобие членов свиты Воланда влекут за собой наказание, которое кажется неадекватным: появление хамоватого воробышка, а затем Азазелло в роли сестры милосердия приводят Кузьмина в состояние шока и душевного смятения. Обращение к биографическому контексту МиМ убеждает если не в справедливости, то в продуманности этого художественного решения.

Эпизод с профессором Кузьминым был написан в январе 1940 г., когда умирающий Булгаков, бывший врач, дававший некогда клятву Гиппократа, столкнулся с душевной черствос-

тью коллег-врачей. В 1939 г., будучи в Ленинграде, Булгаков «ощутил резкую потерю зрения <...> и профессор, обследовав его глазное дно, сказал: „Ваше дело плохо...“. Эта докторская жестокость повторилась и в Москве – врачи не подавали ему надежды, говоря: „Вы же сами врач, и вы понимаете“» (Булгаков 1989: 552). Дирекция Большого театра предоставила ему возможность консультироваться у светил московской медицины (Мягков 1994) – профессоров М.Ю. Раппопорта, М.С. Вовси, Н.А. Захарова, А.А. Арендта. Е.С. Булгакова вспоминала: «...когда я в передней провожала профессора Вовси, он сказал: „Я не настаиваю <на помещении Булгакова в больницу>, так как это вопрос трех дней“. Но Миша прожил после этого полгода» (Дневник 1990: 321).

Незадолго до создания эпизода с профессором Кузьминым Булгаков пишет своему другу А. Гдешинскому в Киев: «...к концу жизни пришлось пережить еще одно разочарование – во врачах-терапевтах. Не назову их убийцами, это было бы слишком жестоко, но гастролерами, халтурщиками и бездарностями охотно назову» (Булгаков 1989: 481). Эта предсмертная горечь писателя и окрашивает рассматриваемый эпизод, объясняя суровость наказания самоуверенного профессора.

Буфетчик вынул 30 рублей –

30 рублей – плата ничего не понимающему в своем деле профессору. Подобный «гонорар» и числа, кратные 30, восходят у Булгакова к известной библейской сумме, 30 сребреникам, обыгранной и в пьесе «Александр Пушкин». В ней это число возведено в символ оплаты за предательство начальником тайной полиции Дубельтом, прямо ссылающимся на первоисточник: «Иуда искариотский иде к архиереям, они же обещаша сребреники дати... И было этих сребреников, друг любезный, тридцать. В память его всем так и плачу» (3, 488). Знаменательно, что выписанные тайному агенту Богомазову за «чрезвычайные услуги» 300 рублей также приравнены Дубельтом к 30: «Я вам триста выпишу для ровного счета, тридцать червонцев» (3, 489).

черный котенок-сирота, паскудный воробушек припадал на левую лапку, сгребла птичьей лапой этикетку –

нагромождение в этой сцене примет нечистой силы (черный кот, присущая дьяволу хромота, птичья лапа как обозначение того же дьявола, воробей – хтоническая птица славян) разворачивает представление о вездесущести дьявольского начала. В то же время подчеркивается и отношение Булгакова ко всему сословию врачей, к которому принадлежал он сам и в котором глубоко разочаровался.

работал синкопами... –

синкопа – греч. *synkopй* – обрубание, сокращение; смещение ритмической опоры с сильной или относительно сильной доли такта на слабую (муз.); в данном случае – прихрамывая, «вихляясь».

Глава 19. МАРГАРИТА

За мной, мой читатель! –

начало 19-й главы, с элементами метрической прозы, вплоть до вкрапления хорея («Кто сказал тебе, что нет на свете...» – 5, 209) и амфибрахия («За мной, мой читатель, и только за мной» – 5, 210), характерно для «лирического» рассказчика романа.

Маргарита –

хотя у большинства персонажей имена на протяжении работы Булгакова над романом менялись, имя главной героини оставалось неизменным со времени ее появления в рукописи в 1931 г. Так как МиМ ориентирован на «Фауста» Гете (эпиграф в определенной мере служит ключом к образу Воланда и роману в целом), то имя главной героини соотносится прежде всего с гетевской Маргаритой (Гретхен). Однако в материалах к роману у Булгакова фигурируют и две другие Маргариты – французские королевы Маргарита Валуа и Маргарита Наваррская.

Маргарита занимает в романе особое место: во имя спасения своего возлюбленного она вынуждена пойти на сговор с дьяволом. При подчеркнутом параллелизме ершалаимской и московской линий романа у Маргариты нет аналога или двойника в древних главах, хотя текст вплотную подводит читателя к возможности сопоставить ее с Левием Матвеем и преданным псом Бангой. Сама она, упрекая себя за то, что ушла от мастера в роковую ночь, сравнивает себя с учеником Иешуа: «Да, я вернулась, как несчастный Левий Матвей, слишком поздно!» (5, 211). И так же как Левий Матвей, она разделяет посмертную судьбу мастера, следуя в то же время заповеди Воланда, произнесенной по поводу Банги: «...тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит» (5, 369). Однако и Левий Матвей, и Банга – персонажи пассивные, в то время как Маргарита воплощает активное, любящее и спасительное начало. Булгаков особо выделил ее женское милосердие по отношению к мужу, которому она не хочет причинять лишних обид. В ранних редакциях, уже став ведьмой, она спасает от пожара мальчика (в окончательном тексте от этого фрагмента осталось лишь напоминание – в сцене разгрома квартиры критика Латунского Маргарита рассказывает сказку проснувшемуся малышу).

Сострадание Маргариты достигает высшей точки на балу сатаны, где она преисполняется сочувствием к Фриде и подает ей надежду. Она даже высказывает Воланду желание о прощении Фриды, зная, что по условиям договора располагает всего одним желанием.

Образ главной героини романа привлекал внимание многих исследователей, в том числе и искателей прототипов. К сегодняшнему дню названо по меньшей мере пять прототипов героини, среди них даже те, кто не имел отношения к биографии Булгакова. Биографически и психологически наиболее убедительным представляется решение в пользу вдовы писателя, поддержанное друзьями семьи и почти всеми исследователями МиМ. Друг дома и биограф Булгакова П.С. Попов писал Е.С. Булгаковой: «Ведь Маргар<ита> Кол<дунья> – это Вы» (Булгаков 1989: 533).

Из совпадающих в романе и реальности обстоятельств можно назвать неудовлетворенность Е.С. Булгаковой своей жизнью с прежним мужем, высокопоставленным военным, которого она ценила как хорошего человека; случайность ее первой встречи с писателем; тайную связь в течение некоторого времени; ее самозабвенную преданность Булгакову и высочайшую оценку его творчества. Е.С. Булгакова (1893–1970), похороненная в одной могиле с мужем, была его третьей женой и вышла замуж за Булгакова в 1932 г. тоже третьим браком. В семье цитировалось шуточное изречение, особым образом резонирующее на фоне последнего произведения писателя: «Первая жена – от Бога, вторая – от людей, третья – от дьявола».

Ряд исследователей видит в Маргарите, спутнице мастера по переходу в высшие пространства бытия, воплощение теологемы Софии – Вечной Женственности, возводимой ими то прямо к философии гностиков, то к учению Г. Сковороды и мистике Вл. Соловьева (Галинская 1986, 1989). Другие усматривают персонификацию «алхимической королевы», проходящей на балу сатаны инициацию, а также проекции на мистерии Изиды (вавилонской Иштар) – Боголюбов 1988, Кульюс 1998, Минаков 1998.

в саду одного из переулков близ Арбата... –

притом, что «литературными краеведами» названо немало конкретных, изображенных в романе зданий (Остоженка, 21; Малый Власьевский пер., 9а; Малый Ржевский, 6 и т.д.), «готический особняк» Маргариты не имеет однозначного прообраза. Возможно, автор сделал упор на «готическом» ввиду тех ассоциаций, которые связывают героиню романа с французскими королевами и Маргаритой Гете.

Разбросанные по вариантам романа реплики повествователя вроде «скажу адрес», «укажу дорогу» свидетельствуют об общей игровой направленности и вовлечении читателя в поиск этих мест. Они вызвали к жизни целое направление в булгаковедении: «литературное краеведение». Баланс авторской фантазии и реальных отсылок порождает большое

количество версий и непрекращающихся дискуссий. Особняк Маргариты – одна из таких реалий.

чуть косящей на один глаз ведьме –

некоторые черты облика Маргариты (частичное косоглазие, остро отточенные ногти, хриплый голос) еще до заключения договора с сатаной обнаруживают ее причастность к демонологическим персонажам, несмотря на то, что она описывается как тоскующая жена высокопоставленного человека. Е.С. Булгакова сама инициировала мифологизацию своего облика, еще более подчеркивая прототипическое начало (в частности, именно так ее воспринимала А. Ахматова: «В этой горнице колдунья/ До меня жила одна...» В. Лакшин в мемуарах писал о ее стремительном появлении в редакции журнала «Новый мир» и объяснении, что она прилетела на метле. Этот колдовской облик сквозит и в собственных ее рассказах о приходе вместе с Булгаковым к «роскошному» таинственному старику на Патриарших прудах, который назвал ее ведьмой, а также о том, как Булгаков шутил, что она «присушила» его, попросив при первой встрече завязать тесемочки на рукаве).

появлением черного мага в Москве, в пятницу –

авторская неточность: сатана появился на Патриарших раньше, в пятницу состоялись уже похороны Берлиоза.

Пятница у славян считалась пятым, нечетным днем недели, днем «нечистым» и несчастливым, на который падали различные запреты. Булгаков, по-видимому, суеверно относился к этой народной примете: во всяком случае на протяжении всего творчества пятница несет у него семантику «скверного дня» (таковой ее считает, например, Арманда из «Жизни господина де Мольера», где одна из глав называется «Нехорошая пятница» и связана со смертью любимого Булгаковым комедиографа). В МиМ пятница как нечистый день закономерно связана с шабашем, балом сатаны и вещим сном Маргариты, кроме того, к ней приурочены похороны Берли-

оза и казнь Иешуа (ср. Страстная пятница – день распятия Христа).

обманывала и жила тайною жизнью –

Е.С. Шиловская, до своего решения соединить свою судьбу с Булгаковым, встречалась с ним тайно (ср. название посвященной ей неоконченной повести писателя «Тайному другу»).

у меня, правдивого повествователя –

несмотря на подчеркнутое употребление слов и выражений, якобы свидетельствующих о правдивости рассказа («откровеннее сказать», «нужно признаться, хоть это и неприятно», «надлежит открыть одну тайну» и т.п.), повествование изобилует слухами и противоречиями (см. об этом: Туровская 2002).

Сон, который приснился в эту ночь... –

сны – устойчивый компонент произведений Булгакова.

Наибольший интерес вызывают вещие сны, с которыми мы часто сталкиваемся в произведениях писателя. Они полифоничны, насыщены аллюзиями, реминисценциями, элементами пародии и являются средством авторской игры с разновременными пластами и элементами культуры. Вещие сны в московской линии МиМ почти не связаны с советской действительностью (лишь в сон Босого политическая реальность 1920–1930-х гг. вторгается во всей своей полноте) и становятся отражением образов иного мира. Подобные сны – знак избранничества, способности заглянуть в запредельное и снятся далеко не всем персонажам романа. Вещие сны видят только Понтий Пилат и Бездомный, ученики Иешуа и мастера, и, наконец, Маргарита, которой отведена особая роль в структуре повествования.

Два сна героини в ранних редакциях обусловлены переживаниями Маргариты, утратившей возлюбленного и мечтающей о встрече с ним. Описание обоих сновидений построено на пересечении большого количества фольклорно-мифологических ассоциаций. В обоих случаях встреча с мастером

происходит на «странном юге», который имеет приметы инобытийного мира, некоего острова мертвых. Становится очевидным, что понятие «юга» относится к набору мифологем, описывающих потусторонний мир. Маргарита воспринимает этот сон как вещий и как свидетельство смерти мастера. Любопытно, что первоначальный портрет героя, «босого», в грязном и рваном белье, «разорванных брюках» (Булгаков 1992: 136) сменяется на более сложный. При всей подчеркнутости земного характера мастера (смех, синие глаза) в его облике подспудно сквозит и облик Христа. Так, формула «глаза его были сини, а одежда бела» (Булгаков 1993: 159) отсылает к библейской традиции отождествления белого цвета с чистотой и праведностью. Иконографический привкус возникает и благодаря доминирующим цветам сна – «золотому» и «синему», а также образу лодки/барки (ср. образ Христа, «рыбаря», «ловца человеков»), подкрепленному другими деталями, имитирующими иконографию Христа. Все они подспудно вводят мотив двойничества героя и Иешуа.

Второй сон Маргариты носит иной характер. Булгаков отказывается от его биографичности и насыщенности земными реалиями. Сон становится короче, преподнесен как сон единственный, снящийся накануне годовщины первой встречи с мастером и, что особенно важно в контексте усиления к концу 1930-х гг. «эзотерического» звучания романа, – в полнолуние. Неудивительно, что Маргарита, воспринимая сон как вещий, стремится угадать его тайный смысл. В редакции 1938 г. сон предварялся почти ритуальными самоистязаниями героини перед огнем («сидя у огня около печки <...> отдавала себя на растерзание себе самой <...> покачивалась у огня <...> бормотала...» – Булгаков 1993: 159–160) и обретал характер зазывания вещуньи.

приснилась неизвестная Маргарите местность... –

Б. Гаспаров связывает пейзаж сна с «Мертвыми душами» (Гаспаров 1994: 74), М. Чудакова – со сценой разговора Раскольникова и Свидригайлова (Чудакова 1984: 140–141). Окончательный вариант сна героини сложился не сразу. Первоначальный

живой, «озвученный» пейзаж (героиня ощущала дуновение ветра, стая грачей была «беспокойна» и т.д.) в последнем варианте трансформировался в сложное сочетание живого и неживого пространства. «Саврасовская» стилистика ранних вариантов сна («клочковатое бегущее серенькое небо», «мутная речонка») сохранялась. Однако начинает доминировать неживое начало, мертвая природа (ср. «беззвучная стая грачей», «ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души», «неживой воздух», в котором захлебывается Маргарита). Это пространство – «адское место», его инфернальность сквозит в упоминании «бревенчатого здания»: «не то отдельная кухня, не то баня» (5, 212; ср. сакральную отмеченность построек типа бани или овина в славянских культурах и их использование в фольклоре в качестве места гаданий или появления представителей инферно – Лотман, Успенский 1977: 11). По-видимому, бессознательно обыграна и одна из культурных универсалий: связь мужского и женского с внутренним и внешним, закрытым и открытым пространством.

В окончательном варианте усилен мотив вещего сна: Маргарите снится очень больной человек («Глаза больные, встревоженные» – 5, 212). Двойственна и интерпретация сновидения («был сослан и умер...», «если он мертв и поманил меня, то это значит, что <...> я скоро умру <...> Или он жив <...> мы еще увидимся. Да, мы увидимся очень скоро!»– 5, 212и215). Двойственный характер сна, сочетающего приметы жизни и смерти, соотносится с предстоящими героям смертью/воскресением.

Значение этого сна как вещего подкрепляется последующей сценой с «гаданием» Маргариты о суженом перед зеркалом (важнейшим атрибутом святочных гаданий «на сон»).

установила на трехстворчатом зеркале фотографию –

пытаясь узнать что-либо о судьбе мастера, Маргарита производит считающуюся в магии чрезвычайно действенной операцию над его вещами. В окончательном тексте и его вариантах эти вещи варьируются: фотография мастера, обгоревший обрывок рукописи, лепестки подаренных им роз. Ситуация

ворожбы, призывания потусторонних сил подчеркнута уединением в замкнутом пространстве («ушла в темную, без окон комнату», «долго сидела, не спуская глаз с фотографии» – 5, 213) перед зеркалом, изобретением дьявола, имеющим функцию входа в иные пространства. Эта ситуация в сочетании с обгоревшим фрагментом рукописи мастера и его портретом обретает приметы гадания о суженом. Оно перекликается с предваряющим гадание вещим сном героини и многократным перечитыванием отрывка «Тьма, пришедшая со Средиземного моря...», в контексте сцены приобретающим характер заклинания. Напомним, что этот же отрывок романа оказывается «паролем» при встрече с Азазелло (5, 219).

По воспоминаниям современников, в библиотеке Булгакова было немало справочников, сонников, гадательных книг. О его интересе к гаданиям косвенно свидетельствует тот факт, что на день рождения 16 мая 1935 г. О.С. Бокшанская подарила ему «брюсовский календарь» (Брюс 1875). По свидетельству Е.С. Булгаковой, «...по этому календарю делали шутливые (и не очень) предсказания, обычно к дню рождения. Все были поражены, когда зачитали булгаковский гороскоп: совпадал цвет глаз, волос, какая-то асимметрия (кажется, левое плечо выше правого <...>) и главное – судьба – будет признан сначала у иностранцев...» (Дневник 1990: 29).

Показателен случай, свидетельствующий о несомненном знании писателем магических ритуалов: на новый, 1940 год, из чернобурки Е.С. Булгаковой было сделано «чучело» болезни писателя и «расстреляно» ее сыном (Дневник 1990: 287; ср. сжигание на масленицу чучела, символизирующего смерть, и похожий обряд уничтожения чучела у западных славян). В отличие от других подобных ситуаций, эта была игрой, за которой стояло горечь отчаявшегося и мучительно умиравшего писателя.

Я верую! –

«верую» – сакральная формула, с которой начинается «Символ православной веры»: «Верую во единаго Бога Отца, Вседержителя, Творца неба и земли...» (о размывании границ

цитаты см.: Сазонова, Робинсон 1997: 768). В десакрализованном московском мире хрестоматийная православная формула становится отправной точкой для последующего договора Маргариты с дьяволом.

Кремация, ты говоришь... –

русские церковные деятели с самого начала протестовали против кремации, введенной в Европе еще с последней четверти XIX в., видя в ней кощунство и противодействие исполнению воли Божьей.

После революции регистрация актов смерти была изъята из ведения церкви. Разрушением привычной погребальной обрядности стало создание крематория. В 1920-е гг. кремация воспринималась как новый погребальный ритуал, противостоящий прежнему церковному обряду. Троцкий призвал лидеров большевизма завещать сжечь свои тела. Был объявлен конкурс на постройку первого в России крематория под лозунгом «Крематорий – кафедра безбожия» (Лебина 1999: 101). У Ильфа и Петрова примечателен пассаж о том, что граждан смешили «новые слова – крематорий и колумбарий, а может быть, особенно забавляла их мысль о том, что человека можно сжечь, как полено <...> разговоры о смерти, считавшиеся до сих пор неудобными и невежливыми, стали котироваться в Черноморске наравне с анекдотами из еврейской и кавказской жизни и вызывали всеобщий интерес» (Ильф, Петров 1994: 339). В Москве крематорий был открыт в конце 1926 г.

Особые ритуалы на похоронах признавались только в случае смерти значительного лица.

право, дьяволу бы я заложила душу... –

в соответствии с представлениями о договоре с дьяволом Маргарите немедленно является его «агент». Вовлеченность даже занятой своей трагедией Маргариты в советский социум оказывается настолько сильной, что она принимает соседа по скамейке за представителя карательных органов. Впол-

не очевидная, естественная в его статусе резко негативная реакция на ее восклицание «Боже!» – «Пожалуйста, без волнений и вскрикиваний, – нахмурясь, сказал Азазелло» (5, 219) не проясняет для нее сути дела.

сосед <...> оказался маленького роста, пламенно-рыжий, с клыком... –

клык – характерная деталь нечистой силы. Б.И. Ярхо, которого считают (М. Чудакова) одним из прототипов образа Фе--- – персонажа, возможно, на раннем этапе занимавшего в романе место, позже отведенное мастеру, в конспектах лекций о нечистой силе в немецкой литературе до 1487 г. цитирует «Видение Фулберта» (Франция – XII в.):

«Дротики железные держат два злодея.
Рты раскрыты, пламенем витает вместе с серой рдея,
И клыки торчат у них заступов грубее...»

(Ярхо 1916: 133).

обглоданная куриная кость –

вызывающая деталь родом скорее всего из футуристического эпатажа 1910-х гг., когда обычным украшением нагрудного кармана пиджака были, например, расписные деревянные ложки.

Черт его знает как! –

один из примеров языковой игры, связанной с демонологической линией МиМ.

Вы меня хотите арестовать? –

сцена разговора с Азазелло показательна, как иллюстрация ситуации, когда простое обращение незнакомого мужчины на улице воспринимается как арест. Она сопоставима с тем местом в доносе реального «источника», где он сообщает эквивалентную по смыслу фразу Бабеля: «Люди привыкают к арестам как к погоде» (Возвращение 1991: 433).

я должна ему отдаться –

участие в шабаше подразумевало соитие с дьяволом, однако Булгаков хотя и конструирует образ героини весьма амбивалентным образом – как светлой и в то же время *черной королевы* (5, 238 и 259), – тем не менее отказывается от эротических элементов шабаша, намеченных в более откровенных в этом плане ранних редакциях (см. также Сазонова, Робинсон 1997).

Глава 20. КРЕМ АЗАЗЕЛЛО

крем Азазелло –

мотив волшебной мази <крема>, преображающей человека и наделяющей его способностью летать, связан с древними представлениями о колдунах и ведьмах и отражен во многих текстах мировой литературы, в том числе и у Гете. Запах «крема» – «он пахнет болотной тиной <...> болотными травами и лесом» (5, 223) – свидетельствует о его нечистом происхождении. В МиМ этот мотив появляется в совокупности с важнейшим догматом чародейства – актом заключения договора с дьяволом. Маргарита получает волшебную мазь и вместе с ней обретает способность стать невидимой и летать. Впоследствии она не только не использует возможности нарушить договор – покаянием или попыткой «обмануть дьявола», но, напротив, выказывает неподдельное восхищение Воландом, видя в нем покровителя и спасителя мастера.

уронила коробочку прямо на стекло часов –

по справедливому замечанию И. Бэлзы (Бэлза 1979: 216), трещины, которыми покрываются вслед за тем часы, указывают на остановку времени, что может быть напрямую связано с потусторонним бытием, с понятием вечности, будь то пресуществление провидения Иешуа о «царстве истины» или дьявольское продление ночи великого бала. В главе 24 время останавливается трижды: перестают ходить разбитые

часы на камине после стрельбы Бегемота (5, 272), продлевается праздничная полночь, что так поражает Маргариту (5, 285) и, наконец, изъятие времени подтверждается правилом, высказанным Бегемотом, – «с числом бумага станет недействительной» (5, 283).

брови <...> черными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами –

последнее – характерный знак связи Маргариты с нечистой силой. В «Страшной мести» Гоголя казачок, явно имеющий инфернальную природу, когда подняли иконы, вдруг весь переменился, и «вместо карих – запрыгали зеленые очи» (Гоголь 1966/1: 162).

Николай Иванович –

имя и отчество героя, его, видимо, довольно высокое социальное положение, а также аттестация «любимца партии» А. Вышинским как «проклятой помеси лисицы и свиньи» на процессе по делу «правотроцкистского блока» послужили основанием (недостаточно мотивированным) для отождествления этого персонажа с личностью Н.И. Бухарина (Соколов 1991: 130, Гаспаров 1994: 54).

Глава 21. ПОЛЕТ

Полет –

мотив полета, сопоставленного в творчестве Булгакова с вертикалью, многократно повторяется в его произведениях – в «Кабале святош», «Блаженстве», «Записках покойника». В мироощущении писателя полет трактуется как освобождение от земных страданий или уход от неприемлемой действительности – в творчество или в инобытие. Пространственное разграничение актуализировало для Булгакова, кроме нравственного, еще и творческое начало. Задолго до способа решения темы вертикаль – горизонталь в МиМ он безус-

ловно считал себя человеком вертикали, полета и следующим образом надписал в 1933 г. книгу Е.С. Булгаковой: «Но мы с тобой, если так же, как теперь, будем любить друг друга, переживем все дрянные концы и победим и взлетим» (Дневник 1990: 145). В ноябре (8-го) того же года писатель «работал над романом (полет Маргариты)» (Дневник 1990: 44).

Полет в сознании писателя был связан с окрыленностью и свободой, с приобщением к духовным высотам, а в последней, 32-й главе романа – с переходом в инобытийное пространство.

В ранних редакциях романа полет Маргариты изображался иначе: она «царствовала» над улицей, куражилась, издеваясь над прохожими, инспирируя драки и перебранки и наслаждаясь безнаказанностью. Словом, вела себя как настоящая ведьма. В окончательном тексте след этого авторского решения сохранился в сцене перебранки двух хозяек на коммунальной кухне.

арбатские переулки... –

существует область т.н. литературного краеведения, которая устанавливает точность воспроизведения писателем реального пространства. Немало сказано в этой связи и о топографии булгаковского романа. В творчестве Булгакова наряду с максимальным приближением к реальности (благодаря которому в киевском Доме-музее органично сосуществуют два музея – семьи Булгаковых и семьи Турбиных, героев романа «Белая гвардия», настолько точен Булгаков в своих описаниях) присутствует и высочайший полет фантазии. В Киеве, изображенном в его первом романе под именем Город, топография, на первый взгляд, соблюдена предельно точно. Однако с прозрачными, угадываемыми названиями улиц соседствуют фантастические, никогда не существовавшие в реальном Киеве сады, которые укрывают героя от преследования и спасают ему жизнь. В МиМ этот принцип – предельная точность в сочетании с раскованной фантазией – реализован в полной мере. Путь летящей Маргариты в районе Арбата можно проследить по карте Москвы, что и проделали лите-

ратуроведы и любители творчества Булгакова (Мягков 1993, Авилова 1994).

с покосившейся дверью нефтелавки –

в мемуарах современников описана эта лавка с дверью, висящей на одной петле, в которой во времена Булгакова торговали керосином, свечами, воском и т.д. (Шапошникова 1991: 18). Она находилась в переулке Сивцев Вражек, в доме 22 (Мягков 1993: 183).

дом Драмлита –

аналог описанного Булгаковым дома, в котором «фасад <...> выложен черным мрамором», отождествляют с построенным в 1935 г. для самых известных советских писателей домом в другом районе Москвы – в Замоскворечье (Лаврушинский переулок, 17). Похоже описан дом в Лаврушинском в воспоминаниях Н.Я. Мандельштам: «...мы сидели в новом писательском доме с парадным из мрамора-ламбрадора, поразившим воображение писателей». По свидетельству мемуаристки, этажи указывали на писательский ранг. В пример приводилось поведение Вишневского, который занял квартиру находившегося в отъезде Эренбурга, полагая, что при его положении в Союзе писателей неудобно забираться под самую крышу (Мандельштам 1990: 55). В вариантах романа Булгаков селил в этот дом Лавровича, Бескудникова, Хустова, Двубратского, Латунского, Семейкину-Галл, Кванта.

Маргарита, ставшая ведьмой в эту пятницу... –

в «Материалах к роману» и ранних редакциях Булгаков не раз довольно тщательно размечал события. Так, в одном из вариантов 3-й редакции в октябре 1933 г. он дает разметку глав, где начинает повествование с главы 1-й, названной «Седьмое доказательство», и относит вначале ее действие к вечеру четверга, 22 июня, затем зачеркивает месяц и надписывает «апреля». Несмотря на пока еще явно первоначальный характер названий глав (они нередко описательны – на-

пример, глава 10-я: «Иванушка в лечебнице приходит в себя и просит Евангелие вечером 23.VI. Ночью у него Воланд» – 562-6-6). Уже в этом варианте действие главы 14-й – «Маргарита» – приурочено к пятнице с 24 на 25 июня. В ночь с пятницы на субботу должен был состояться шабаш (в рамках той же 14-й главы) и следом, на ту же ночь, намечалась глава под названием «Черная месса».

Однако согласно «Окончательной разметке глав», которую писатель помещает в следующем варианте той же 3-й редакции (562-6-7), действие начинается в среду 8 мая. Глава «Маргарита» занимает то место, которое будет отведено ей и в последней редакции, – 19-е. Все события, происходящие с Маргаритой, приурочены к пятнице (шабашем теперь, по всей видимости, обозначен бал, так как глава 21-я носит название «Маргарита купается» – 562-6-7-46 об.).

Московские события Булгаков сводил с евангельской хронологией. Иисус Христос был распят в пятницу 14 нисана и воскрес в воскресенье (в романе об этом не упоминается, но после распятия в финале романа именно Иешуа решает судьбу мастера и Маргариты и встречается с Понтием Пилатом). В последней, 32-й главе главные герои встречают рассвет с субботы на воскресенье.

В ершалаимской линии МиМ представлены, по сути, события двух дней – пятницы и субботы. В несобственно-прямой речи Левия Матвея приводятся воспоминания о среде, до вечера проведенной вместе с Иешуа у огородника в Вифании, и об уходе Иешуа в среду вечером в Ершалаим. Итак, события в Ершалаиме и Москве происходят в одни и те же дни недели, причем в обоих городах это праздничные, пасхальные недели. Концентрация событий приходится на Великую пятницу Страстной недели, когда христианская церковь поминает страдания Иисуса Христа. В ершалаимской части МиМ в этот день происходят суд и казнь Иешуа, а в московской – великий бал сатаны.

летела верхом на толстом борове –

шабаши ведьм приурочивались к старым языческим праздникам, в немецкой традиции – к первой майской ночи (Валь-

пургиева ночь), некогда посвященной Фрее, которая тоже носилась по воздуху на борове. В «Фаусте» Гете описан полет старухи Баубо на «матушке-свинье», мотив оседлания человека и полет на нем встречается у Гоголя (например, «Вий»), а в «Леонардо да Винчи» Д. Мережковского одна из участниц шабаша кричит: «Боров, боров, ко мне!»

Демонологи акцентировали свальный грех как обязательный элемент шабаша, тем забавнее, что там оказываются боровы – «кастрированные самцы свиньи».

кровавая свадьба <...> друга в Париже Гессара –

толстяк действительно пьян: речь идет о свадьбе Маргариты Валуа с Генрихом Наваррским, которая состоялась в Париже 18 августа 1572 г. и завершилась Варфоломеевской ночью – резней гугенотов (в ночь на 24 августа). Гессар имеет опосредованное отношение к этой свадьбе: в 1842 г. он издал письма Маргариты Валуа. «Кровавой» свадьба названа, ибо совпала с Варфоломеевской ночью (в одном из вариантов романа Абадонна упоминал о своей встрече с Маргаритой в Париже в «кровавую ночь 1572 г.» – Булгаков 1992: 369).

козлоногий –

сцена пронизана традиционными элементами шабаша ведьм с присутствием сатаны в образе козла с черным человеческим лицом.

Глава 22. ПРИ СВЕЧАХ

человек в кепке –

и второй, «до удивительности похожий на первого», и «третий, точная копия второго» – агенты тайного ведомства, осуществляющие слежку за «нехорошей квартирой». Булгаков намеренно создает эффект мультипликации: агенты похожи внешне и ведут себя абсолютно одинаково («беспокойно дернулся», «беспокойно оглянулся и нахмурился», «беспокойно

оглядывался» – 5, 241). Здесь мы сталкиваемся с примечательной особенностью булгаковского подхода к теме: деятельность органов представлена в откровенно пародийном плане. Пародийное начало наиболее явно обнаруживает себя при описании попыток ареста инфернального профессора и его подручных.

огонек какой-то лампадки –

характерна амбивалентность, с какой Булгаков помещает в заселенную дьяволом квартиру деталь церковной утвари и таким образом уже здесь обнаруживает подступы к мотиву «черной мессы», в полной мере воплощенному в сцене бала. О продуманном использовании этой детали говорит то, что на протяжении пяти абзацев она повторена шесть раз (5, 241–242).

кто хорошо знаком с пятым измерением –

пример еще одного обыгрывания в романе «сатанинского» числа 5: в бытовом плане – в рассуждении о предприимчивых гражданах, умеющих раздвинуть границы своих квартир до желаемых размеров, и – в инфернальном. Напомним любопытную деталь: в «Записках на манжетах» герой, тщетно разыскивающий исчезнувшее ЛИТО, называет дьявольским 4-е измерение: «Если только, конечно, оно не нырнуло в четвертое измерение. Если в четвертое, тогда – да. Конец» (1, 503). Возможно, что рассуждения о 4-м измерении восходят к Нострадамусу, считавшему его местом стирания граней прошлого и будущего, но с не меньшей вероятностью отсылают к рассуждениям террориста Дудкина в «Петербурге» А. Белого. В МиМ Булгаков переводит 4-е измерение в разряд пятого, усиливая инфернальное звучание числа.

Земляной вал –

район Москвы между Бульварным и Садовым кольцом. Изначально он назывался Земляной город и был ограничен земляным валом с деревянной стеной и башнями, сооруженным Борисом Годуновым. Вал был уничтожен после пожара

1812 г. После сноса вала и засыпки рва в 1816–1830 гг. на образовавшейся улице возле каждого двора был разбит палисадник. По данным историков, за зеленью деревьев летом не видно было домиков, почему улица и получила название Садовой. Однако она не могла носить это название на протяжении всей своей пятнадцатикилометровой длины и была разделена на 20 отдельных улиц и площадей. В восточной и южной половине кольца одна из этих улиц и ныне носит название Земляной вал – т. е. удачливый обменщик, собираясь «произвести последний и самый блистательный вольт», рассчитывал получить великолепную квартиру в центре Москвы.

мы <...> путешествуем –

сатана изображен в Библии как вечный странник: «И сказал Господь сатане: откуда ты пришел? И отвечал сатана Господу, и сказал: я ходил по земле, и обошел ее» (Иов 1: 7). В более ранних вариантах (напр., в 3-й редакции) это свойство Воланда оговорено особо: оказавшись во время последнего полета в некоем «гигантском городе», мастер спрашивает Воланда: «– А здесь вы не собираетесь быть?

Усмешка прошла по лицу Воланда, но голос Коровьева ответил сзади и сбоку:

– В свое время навестим» (562-7-2-37 об.).

вы сами – королевской крови –

слова Коровьева о том, что праправбабушка Маргариты была «одной из французских королев, живших в шестнадцатом веке», побудили исследователей отнести эту характеристику либо к королеве Наварры Маргарите Ангулемской (1492–1549), сестре Франциска I и автору сборника новелл «Гептамерон», либо к дочери Франциска I, Маргарите Французской (1523–1574). Однако в материалах к роману (562-8-1-34) Булгаков выписал годы жизни Маргариты Наваррской и Маргариты Валуа. К имени первой добавлено описание: «...во втором браке жена Генриха д’Альбрэ, короля Наваррск.

„*Heptaméron, ou l'histoire des amants fortunés*“». После дат жизни Маргариты Валуа (1553–1615) отмечено: «Варфоломеевская ночь, кровавая свадьба. *Guessard* (1842). 24.VIII.1572». Сцена «черного» омовения булгаковской героини в преддверии бала в неизвестной реке вызывает у читателя ассоциацию именно с Маргаритой Валуа. Голый толстяк в цилиндре, надо думать, называет ее «светлой королевой Марго» (имя, вынесенное Александром Дюма в название романа), намекая на их внешнее сходство. В этот же ряд встает и рассказ о «кровавой свадьбе» (Варфоломеевской ночи, наступившей после реальной свадьбы Маргариты Валуа в отмеченный Булгаковым день 24 августа 1572 г.).

канделябр с гнездами в виде когтистых птичьих лап... –

одна из примет пространства сатаны, так же как и деталь следующего далее описания второго подсвечника, с ветвями в виде змей (ассоциация с ветхозаветным изображением дьявола); «лапа с когтями, как у хищной птицы» как примета дьявола упоминается и в книге М. Орлова «Из истории сношений человека с дьяволом» (СПб.: тип. Пантелеева, 1904) из булгаковской библиотеки.

золотая чаша –

деталь, подготавливающая мотив «черной мессы». «Черная месса» – обряд, построенный на травестировании церковной службы, поэтому в ритуале участвует и церковная утварь (золотая чаша не что иное, как чаша для святых даров, один из атрибутов церковной службы). Предметы, названные в главах «Неудачливые визитеры», «При свечах», и «Великий бал у сатаны», имеют отношение к православной церкви, однако происходящее трансформируется в сатанинский обряд (см. подробнее: Кушлина, Смирнов 1987 и 1988).

«Черная месса» появляется и в «Кабале святош» Булгакова. Там сатанинскую службу осуществляет архиепископ Шаррон, который, как гласит ремарка, «...возникает страшен, в рогатой митре, крестит обратным дьявольским крестом» (3, 309).

пахло серой и смолой –

воскурения, используемые в различных магических ритуалах, происходящих в ночь на субботу, подразумевают использование серы, запах которой сопутствует обиталищу Воланда (Древняя 1990: 77–79). Однако в контексте двойственной природы этой сцены – ее контрасту по отношению к церковной службе и одновременной ее пародийности – запах серы и смолы воспринимается и как сатанинский аналог ладана.

внешность Воланда –

перед балом и в его начале контрастна облику дьявола в первой сцене романа. Одеяние сатаны – грязная ночная рубашка – встречается в описаниях шабашей (Орлов 1991: 32, ср. также традиционный рваный грязный зипун козлоногого Пана), но Булгаков нарочито антиэстетичен: в дополнение к рубашке, грязной и заплатанной, упомянуты и стоптанные ночные туфли. Впечатление убогости одежды и обстановки усиливается смятыми и скомканными простынями, а в одной из ранних редакций даже ночным горшком у кровати. Сатана обнаруживает в этой сцене нетрадиционные «домашние» черты – именно так можно охарактеризовать его пререкания с котом, склонность лечиться бабушкиными средствами (намек на фразеологизм «чертова бабушка»). Однако «одомашнивание» Воланда имеет свои границы: на балу его всемогущество и власть ощущаются всеми без исключения, несмотря на одеяние.

кожу на лице Воланда как будто бы навеки сжег загар –

указание на локус сатаны, правителя подземного царства – ада с обжигающим адским пламенем.

из темного камня вырезанного жука –

жук на золотой цепочке с письменами, кроме аналогии с «Золотым жуком» Эдгара По, вызывает в памяти еще один образ – священного жука-скарабея, амулет фараонов Древнего Египта, символ возрождения.

свою тяжелую, как будто каменную и в то же время горячую, как огонь, руку –

описание вызывает ассоциацию с десницей Каменного гостя (по крайней мере, в трактовке Тирсо де Молина, Мольера, Пушкина). Во-первых, подчеркивается инфернальная природа обоих персонажей (Воланда и статуи Командора), во-вторых, здесь есть уже отмеченная игра на контрастах – ими пронизана вся описываемая сцена – которая добавляет антитезу безжизненного и живого, каменного и человеческого.

окаянный Ганс –

хотя иногда считается, что Ганс здесь просто перевод немецкого *die Gans* – гусь, дура (здесь «дурак» или «дурачок»), все же в этом скорее можно усмотреть отсылку к комическому персонажу немецкого балагана Гансу. Это подтверждается и дальнейшими словами Воланда: «Не воображаешь ли ты, что находишься на ярмарочной площади?» <т.е. в балагане>; «Оставь эти дешевые фокусы для Варьете!»; «шут гороховый» (5, 247). «Валяющий дурака – кот Бегемот» (5, 248), в сущности, шут сатаны в московском пространстве романа, обретающий иной облик за его пределами. Он имеет несомненное сходство и с русским Петрушкой, лицедеем балаганных пасхальных и масленичных гуляний. Даже смерть превращена Котом в сценический трюк (в сцене «ареста» «шайки» Воланда). Балаганная стихия и карнавализация насыщают все сцены с участием этого популярного среди читателей МиМ героя (ср. реплику Воланда: «Долго будет продолжаться этот *балаган* под кроватью?»).

вереница силлогизмов –

т.е. умозаключений, которые с неизбежностью следуют из двух посылок. Речь же кота, хотя он и апеллирует к одному из историков логики, – именно «словесная пачкотня»: из посылок никак не следует, быть ли коту на балу.

Секст Эмпирик –

древнегреческий философ (конец II – начало III вв.), представитель скептицизма, считается одним из первых историков логики. В библиотеке М. Булгакова была книга: Секст Эмпирик. Три книги Пирроновых положений. – СПб.: тип. М.А. Александрова, 1913.

Марциан Капелла –

(V в. н. э.) поэт и адвокат. Его единственное сочинение «О браке Филологии и Меркурия», содержащее теорию семи свободных искусств (грамматики, диалектики, риторики, геометрии, арифметики, астрономии и гармонии), без владения которыми немыслим образованный человек, было «поразительно популярным в течение Средних веков». К диалектике Марциан Капелла относил среди прочего учение о силлогизме и его видах. Его диалектика – «это есть самая настоящая и вполне выдержанная аристотелевская формальная логика» (А.Ф. Лосев).

Аристотель (384–322 до н.э.) –

древнегреческий философ, ученик знаменитого Платона, основатель перипатетической школы, воспитатель Александра Македонского, основоположник формальной логики. Основные труды Аристотеля: «Органон», «Метафизика», «Физика», «О душе», «Этика», «Поэтика». Кот апеллирует к Аристотелю-логику.

шахматные фигурки были живые –

шахматы – одна из любимых Булгаковым игр. Сотрудники газеты «Гудок», где в свое время работал Булгаков, почти поголовно увлекались шахматами, устраивали блицтурниры. Пристрастие к этой игре писатель сохранял в течение всей жизни.

В данной сцене, по всей вероятности, нашла отражение партия, сыгранная М. Ботвинником и М. Рюминым в 1934 г. Победители первенства Москвы играли «живую партию», где

роль шахматных фигурок исполнялась спортсменами. Мухлевка кота с конем, быть может, связана с ошибкой спортсменов при рокировке во время этой необычной партии (Пимонов 1985: 25). Мотив «живых карт» встречается также в подаренной Булгакову иллюстратором – Н.А. Ушаковой – книге, повести А. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1922), действующим лицом которой был однофамилец Булгакова (Соколов 1989: 534–535).

В 1935 г. в Москве проходил Международный шахматный турнир. За этим событием следили многие современники. Отголоски проходивших турниров усматривают в булгаковской шахматной сцене многие, однако, при этом называются разные партии: Майет – Левенталь и Ботвинник – Рюмин (Соколов 1991, Чудакова 1985а, Йованович 1986). Следует отметить, что на оборванных страницах второй редакции (1928–1929) прочитывается имя знаменитого Капабланки (562-6-2-122 об.), посмотреть на игру которого ходили многие писатели.

Одновременно с игрой в шахматы кот «играет на публику», надевает маску полководца («стал в бинокль смотреть на доску» – 5, 248), валяет дурака, балагурит. Наконец, как Остап Бендер в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова, кот во время партии доходит «до пошлых вещей» и незаметно для окружающих крадет с доски фигуру (аналогичная манера игры в шашки и у Ноздрева в «Мертвых душах»).

боль в колене оставлена на память одной ведьмой –

любопытная деталь, отодвигающая на второй план хромоту дьявола как рецидив падения с небес и вводящая бытовую причину болей в колене. Сатана Булгакова, чрезвычайно многоликий и исполняющий множество мини-ролей в романе, в этой сцене максимально очеловечен, вплоть до указаний на его «земную» болезнь. Ряд исследователей говорит о ревматизме Воланда, связывая эту сцену с чертом Ивана Карамазова у Достоевского (например, Йованович 1982: 42). Мотив больного колена у автобиографического героя появляется и в «Записках покойника» (4, 521), и в повести «Тайному другу» (4, 552). Кроме того, Булгаков сам страдал ревматизмом.

Однако похоже, что в МиМ Булгаков-врач наделяет Воланда признаками совсем другой болезни, известной ему по врачебной практике в Вязьме и Киеве и появлявшейся и в других его произведениях («Белая гвардия»). Сифилис – устойчивый мотив творчества писателя, описывающий не только телесный недуг некоторых героев, но и стоящий за этим социальный разлад (например, венеролог Алексей Турбин «звездное заболевание» Русакова в «Белой гвардии» связывает с «тучей» идущих на Киев с красной звездой на папахах большевиков). Мотив сифилиса возникает в набросках МиМ (у персонажа, который впоследствии получит имя Азазелло, «один глаз вытек, нос провалился» – Булгаков 1992: 207; голос – «гнусавый сифилитический», а в окончательном варианте – только «гнусавый» или «треснувший» голос). В этом плане черная мазь Геллы, врачующей Воланда, ассоциируется с черной ртутной мазью, фигурирующей как «великое средство» против сифилиса в рассказе Булгакова «Звездная сыпь» (1, 137).

Брокенские горы –

Брокен (*Brocken*) – вершина в горах Гарца в Германии. По преданиям, излюбленное место шабашей ведьм. Именно здесь происходит действие сцены «Вальпургиева ночь» в «Фаусте» Гете. Христианство, боровшееся с языческими верованиями и праздниками, призывало к отказу от чувственности и объявило 1 мая днем поминовения великомученицы Вальпургии. В язычестве ночь на первое мая считалась праздником весны, празднество подразумевало и апофеоз чувственности – свободное соитие девушек и юношей. На шабаш ведьм в Брокене в ночь на 1 мая и завлекает Фауста Мефистофель, стремящийся разжечь в нем жажду чувственных наслаждений (ср. ночь на Ивана Купала и приуроченность ранних вариантов романа к июню). Однако в МиМ героиня перед шабашем летит не на Брокен, а, как убедительно показывает исследователь, на Лысую Гору в Киеве (Петровский 2001).

Традиционные участники шабаша – ведьмы и черти. По описаниям статьи «Шабаш ведьм» в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, из которой Булгаков сделал вы-

писки для романа, при свете пылающих факелов следует «бешеная постыдная пляска ведьм с чертями» в присутствии сатаны «в образе козла с человеческим лицом».

В сценах шабаша опущены подробности ночного распутного действа, хотя в ранних вариантах они были достаточно пространно описаны. Сцена бала, восходящая к «черной мессе», тоже предполагала насыщение эротикой, ибо «регламент» шабаша предусматривает особую кульминацию – «брак» сатаны с ведьмой. Согласно различным описаниям церемонии подразумевали целование ведьмой anus'а козла, в облике которого пребывал сатана. Откровенно эротические сцены ранней редакции, где поведение Маргариты было адекватно требуемому ситуацией канону, Булгаков опустил в ходе дальнейшей работы, сохранив их глухой отголосок, что, безусловно, является свидетельством осторожности обращения писателя с материалом и дистанцирования от бульварных подробностей и стилистики массовой литературы, эксплуатирующей эффектные возможности этой темы. Особый ее извод – тема «советского шабаша». Она появилась еще в пьесе «Блаженство», в которой тема бесовства, охватившего Москву в 1930-е гг., была развита, однако, достаточно осторожно. Герои, очутившиеся в эпохе Ивана Грозного, приняты за нечистую силу, их причастность к инферно подчеркнута временными ссылками – канун 1 мая – т.е. Вальпургиева ночь, время сбора нечисти на Брокенских горах (см. об этом: Булгаков 1994: 78–79).

Как особый шабаш описано и ночное бдение литераторов в Доме Грибоедова.

поганая старушка, моя бабушка –

языковая игра, рассчитанная на комический эффект от осознания эвфемизма, скрывающего выражение «чертова бабушка».

глобус –

знак владения земным миром.

Абадонна –

еврейское ’abaddōn, «погибель», «Ангел бездны» (Откр. 9: 11), в Ветхом Завете семантически связан с понятиями разрушения, уничтожения, прекращения бытия, гибели, смерти, царства мертвых: «Преисподняя обнажена перед ним, и нет покрывала Аваддону» (Иов 26: 6), а также представлен как царь «саранчи». В Новом Завете – Ангел бездны. В Апокалипсисе назван по-гречески Аполлион («губитель»). В апокрифической книге Еноха это – падший ангел, возглавивший восстание ангелов против Бога. В «Белой гвардии» Булгакова Абадонна отождествлялся с Львом Троцким, одним из лидеров большевизма, а судьба Киева, как поруганной святыни, проецировалась на судьбу библейских городов – Содома и Гоморры. Впавший в беспечность и праздность, Киев расплачивается «за грехи своих обитателей», погрязнув в крови и неразрешимых противоречиях и накликав на себя гибельные полчища аггелов-большевиков под водительством сатаны и «губителя» Троцкого, имя которого дано писателем в символическом ряду Аввадон-Аполлион. Представление о Киеве как «матери городов русских», своеобразном двойнике Москвы, придавало этому сопоставлению дополнительный смысл. У Булгакова Абадонна наделен смертоносным взглядом, свойством мифологических существ разных мифологий мира.

Глава 23. ВЕЛИКИЙ БАЛ У САТАНЫ

полночь приближалась –

события этой главы приурочены к ночи с пятницы на субботу на Страстной неделе. Именно в этот день не служат литургию, «поскольку в жертву приносит себя сам божественный Агнец» (Сазонова, Робинсон 1997: 773). От момента распятия до момента воскресения наступает время торжества дьявола – на полночь пятницы в МиМ и назначен великий бал сатаны.

сцена бала сатаны –

эта сцена, включающая в себя элементы «черной» культуры, выстроена как вывернутое наизнанку христианское богослужение, как ритуализованное празднество с характерным для «черной» обрядности нарушением сакральных запретов, перекраиванием Божественной литургии, ее пародированием, кощунственными проекциями на Тайную вечерю и Страшный суд (ср. упоминание «рева труб», суд над Берлиозом и Майгелем, пересмотр судьбы Фриды). Налицо традиционные признаки «черной мессы»: присутствие основных персонажей дьявольского обряда (сатаны и королевы бала – ведьмы, сподручных дьявола, мертвецов-гостей) и особой предметности «леворукого» ритуала (чаша с кровью, свечи – необычные канделябры «с гнездами в виде когтистых птичьих лап» – 5, 245).

Сцена изобилует и иными характерными деталями: запах серы, амулеты, треножник, нагота Маргариты, обнаженные голова, руки и ноги Воланда, омовения, наличие ритуальной жертвы (барон Майгель). В том же ряду находится и таинство дьявольской «евхаристии»: из ритуальной чаши-черепа кровь доносчика пьют и жрец черного искусства, и хозяйка бала. Семантика празднества сатаны противоположна пасхальной, ибо подразумевает «ложное воскрешение»: гости после бала рассыпаются в прах, чтобы на очередном балу «воскреснуть» вновь (Кушлина, Смирнов 1988: 289).

В сущности можно говорить о том, что в подтексте главы использовано множество источников литературного, исторического и т.п. характера. Среди них следует назвать «Фауста» Гете, и не только потому, что в любимой арии Булгакова из оперы Гуно звучит строка «Сатана там правит бал...», но и благодаря наличию у Гете сцены маскарада и шествия маскарадных персонажей, среди которых были поэты, певцы, вампиры, ряженые персонажи греческой мифологии. При создании сцены бала в творческом сознании писателя Гете, несомненно, присутствовал: в одной из редакций романа среди гостей бала появлялись «директор театра и доктор прав» Гете и «известнейший композитор» Шарль Гуно (Бул-

гаков 1992: 388). Разумеется, воспользовался Булгаков и материалом ряда глав Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, отраженных в его материалах. Исследователи не исключают в качестве источника сцены и «Синагогу сатаны» С. Пшибышевского, а также «Божественную комедию» (Йованович 1989).

ощутила соленый вкус на губах –

кровавый душ – травестия, пародия на купель или иной обряд очищения. Некоторые исследователи (Золотоносов 1991а, Гаврюшин 1991) без должной аргументации усматривают в этой сцене отсылку к обряду очищения у евреев – микве, причем подсвеченному ассоциативными связями с описанием миквы у Розанова в «Уединенном» (Золотоносов 1991а: 40–41). В любом случае несомненно, что сцене придано инициационное значение: героиня причащается дьяволу, а позже обретает и награду – встречу с мастером.

В ритуал договора с дьяволом входили присяга ему, наречение новым именем, символические омовения и новое крещение.

изображение черного пуделя –

атрибут христианства – образок, небольшую икону, которую вешали на шею, в этой сцене заменяет символ сатаны, отданный Маргарите – королеве, хозяйке бала сатаны. Изображение черного пуделя – символ, имеющий литературное происхождение: в виде черного пуделя впервые появляется перед Фаустом Мефистофель. Особый статус этого знака подтверждается почтительностью, с которой к королеве бала начинают относиться окружающие. Исследователи (Сазонова, Робинсон) усматривают в этом изображении параллель атрибуту церковного обряда – круглому нагрудному знаку архиерея, панагии, изображающей Христа или Божью Матерь.

Символическое изображение пуделя с небольшой вариацией повторено в сцене бала дважды: Маргарите, встречающей гостей на лестнице, подкладывают под колено подушку

с вышитым на ней золотым пуделем, в параллель орлецу – «круглому коврику с изображением орла, парящего над городом», на котором стоит архиерей, отправляя службу. В продолжение этой прозрачной параллели целование гостями бала руки Маргариты сочетается с приложением к ее колену, «что является зеркальным отражением сакрального приложения к руке священника в христианском богослужении» (Сазонова, Робинсон 1997: 775–776).

Черный пудель существовал и в первой, сожженной Булгаковым редакции МиМ. Сохранившиеся части страниц, вырванных из тетради, свидетельствуют, что к часу ночи возле психиатрической лечебницы появляется огромный черный пудель и смотрит на окна больницы, в которую заключен Иван Бездомный.

совершенно необъятным камином –

согласно фольклорно-мифологическим представлениям, камины и дымоходы – место появления нечистой силы и мертвецов. Размеры камина – свойство «пятого измерения».

законная мегера -

одна из богинь мщения в греческой мифологии; здесь – жена с дурным характером.

бал упал на нее сразу -

в композиции романа бал сопоставим с вечером в ресторане Дома Грибоедова, который характеризуется как ад и действие, также захватывающее полночь – время появления и власти нечистой силы.

Прообразом бала явился прием, устроенный посольством США в Москве в апреле 1935 г. (см.: Чеботарева 1988, Паршин 1991, Эткинд 1994). Е.С. и М.А. Булгаковы были приглашены на этот прием, подробно описанный затем в Дневнике Е.С. Булгаковой. По ее записям можно судить, какие детали приема в американском посольстве были использованы писателем для картины бала сатаны: это зал с колоннами, «За

сеткой – птицы – масса – порхают. <...> В углах столовой <...> медвежата. <...> Масса тюльпанов, роз – из Голландии» (Дневник 1990: 95–96). Воображение Е.С. Булгаковой поразило и то, что прием происходил на нескольких этажах, причем каждый этаж был оборудован особым образом, например, на верхнем этаже была устроена шашлычная, что также нашло отражение в романе («девушки подавали шипящее на раскаленных углях мясо» – 5, 264). В статье американского журналиста Питера Бриджеса, посвященной «Спасо Хаусу» (так называли американцы свое посольство, расположенное на Спасопесковской площадке), упоминается еще несколько деталей, не отмеченных в дневнике жены Булгакова. Это прежде всего «почти гигантские» пропорции здания и «несколько сотен певчих птиц <...> которые еще несколько дней после приема оживленно летали под высокими потолками залов» (см. об этом: Паршин 1991).

Отношения между Булгаковым и американским посольством в Москве имели свою историю. Впервые запись об американском после Уильяме Буллите появилась в Дневнике Е.С. Булгаковой безотносительно к судьбе ее семьи – как пересказ газетного сообщения о прибытии в Москву нового посла в декабре 1933 г. Но уже 19 декабря, судя по дневнику, «...американский посол Буллит был на „Турбиных“ и в книге театра написал: прекрасная пьеса, прекрасное исполнение» (Дневник 1990: 49). На спектакле «Дни Турбиных» в МХАТе 6 сентября 1934 г. произошло знакомство Булгакова и Буллита. Но еще раньше, в августе того же года, в гостях у американского режиссера, поставившего «Дни Турбиных» в Йельском университете, Булгаковы знакомятся с двумя секретарями посольства. Секретарь посла просит посредника пригласить Булгаковых к нему на обед 11 апреля 1935 г., а Булгаков, в свою очередь, приглашает на ужин обоих уже знакомых ему секретарей посольства. Отношения развиваются интенсивно: через несколько дней после бала, 29 апреля, у Булгаковых в гостях опять несколько человек из посольства, а 30-го они приглашены в посольство на просмотр фильма. Общение было насыщенным, однако после отъезда Буллита из Москвы

в 1936 г. Булгаков в американском посольстве больше не бывал и, хотя его приглашали на костюмированный бал в апреле 1937 г., прийти отказался.

Для Булгакова, чутко относившегося к всевозможным совпадениям, должен был иметь значение тот факт, что они с Буллитом родились в одном и том же 1891 году и что их фамилии имеют одинаковое начало (один из псевдонимов Булгакова-фельетониста в начале 1920-х гг. был М. *Булл*). Это обстоятельство, а также близость Буллита к З. Фрейду позволили исследователю сделать вывод, что прототипом Воланда был посол США в Москве Уильям Буллит (см.: Эткинд 1994). Скорее всего, на Булгакова должно было произвести сильное впечатление и сообщение о встрече Буллита со Сталиным, которая состоялась перед отъездом посла из Москвы. Эта новость под заголовком «Буллит и Сталин» была отражена, например, в газете «Таллиннский русский голос» от 6 января 1934 г.: «По словам „Дейли Мейл“, перед своим отъездом из Москвы Буллит имел беседу со Сталиным. Встреча произошла в несколько необычной обстановке. Посол С. Штатов беседовал в Кремле с Ворошиловым.

Неожиданно в кабинет зашел Сталин-Джугашвили и с улыбкой заметил, что зашел по ошибке.

Беседовал Сталин с Буллитом по различным вопросам международной политики в течение двух часов.

Газета подчеркивает, что это – первый случай приема Сталиным иностранного посла» (Буллит 1934: 4).

Версию о Буллите как прототипе Воланда не стоит отвергать категорически, поскольку созданные Булгаковым персонажи, как правило, строились по принципу коллажа, и ни у одного из них нет единственного прототипа.

Иоганн Штраус –

(1825–1899) – австрийский композитор, скрипач и дирижер. Создатель классических образцов «венского вальса», венской «танцевальной» оперетты. Автор 16 оперетт, известных вальсов «На прекрасном голубом Дунае» и «Сказки Венского леса». Несколько раз выступал в России, в т.ч. ежегодно

с 1856 по 1865 г. Известными музыкантами были также отец И. Штрауса, тоже Иоганн Штраус (1804–1849), и его младшие братья, Йозеф (1827–1870) и Эдуард (1835–1916). В рабочей тетради Булгаков воспроизводит общепринятую характеристику Штрауса: «Король вальсов». В контексте бала сатаны можно упомянуть созданную Штраусом польку «Сатанелла» (указано С. Бобровым).

Вьётан –

Анри Вьётан (1820–1881) – бельгийский скрипач и композитор. В 1845–1852 гг. был придворным солистом в С.-Петербурге.

господин Жак –

имеется в виду Жак ле Кёр (1395–1456) – министр финансов и государственный деятель эпохи французского короля Карла VII, ссужавший его, согласно Ларошфуко, большими суммами и арестованный впоследствии по ложному обвинению в отравлении любовницы короля Агнессы Сорель, в изготовлении фальшивых денег и растрате казны; был лишен состояния, сидел в тюрьме, стал изгнанником. Жак ле Кёр умер своей смертью, у Булгакова же упомянута казнь на виселице. В материалах писателя приведена следующая аннотация: «Г-н Жак ле-Кёр Jacques le Coeur (1400-56). Фальшивомонетчик, алхимик и государственный изменник. Интереснейшая личность. Отравил королевскую любовницу <далее зачеркнуто> мадемуазель (Агнесса Сорель) <ниже -1409-50>» (562-8-1-43). В окончательном тексте едва заметно смещен акцент и подчеркнуто, что он «...очень недурной алхимик» (5, 257). Это не единственный из алхимиков, упоминаемых в основном тексте, в «Материалах к роману» и его редакциях: там названы граф Калиостро, Пико делла Мирандола, Михаил Сендивогий, Сетон, Дельрио и Раймонд Луллий – поэт, философ и богослов, слывший основателем герметики в Европе, и др.

Сцена появления вслед за господином Жаком многочисленных гостей бала может быть спроецирована на вереницу

грешников у Данте. Можно говорить и о сходстве этой сцены с фантастическим шествием у Триродова в «Творимой легенде» Ф. Сологуба.

граф Роберт –

любовник английской королевы Елизаветы I, граф Роберт Дэдли Лейгестер, подозревался в отравлении жены, но официальных обвинений не последовало, позже подвергся опале, умер своей смертью (в романе – был казнен). В «Материалах к роману» есть близкая к окончательному тексту романа запись о нем: «Граф Роберт Дэдли Лейгестер (1532–1588). Этот любовник королевы, но зато отравил свою жену» (562-8-1-43).

госпожа Тофана –

в «Материалах к роману» есть несколько перечней имен, реалий и сведений, предназначенных, очевидно, именно для сцены бала. В один из них Булгаков вписал «Аква Тофана» (562-8-1-39), подчеркнув последнее слово. Сведения о яде, названном по имени использовавшей его отравительницы с острова Сицилия, взяты из словаря Брокгауза и Ефрона (см. также о романе А. Дюма «Граф Монте-Кристо» как одном из источников этой сцены – Безродный 1988). «Госпожа Тофана» была арестована в 1709 г. и впоследствии, по некоторым свидетельствам, удушена в тюрьме. Деревянный сапог на ее левой ноге – средневековое орудие пытки.

Фрида –

линия этого второстепенного персонажа тщательно соединена Булгаковым сразу с несколькими основными мотивами МиМ. Несмотря на свою принадлежность демонологической стихии романа, Фрида выделена из толпы как «пробный камень», на котором испытывается Маргарита. Слова Коровьева о том, что приближается «скучная женщина», сказаны с явным расчетом на дух противоречия, который вселился в Маргариту. Фрида представляется ей страдающей невинно, как и она сама. Косвенное обещание, данное Фриде, вы-

нуждает Маргариту поставить на карту собственную судьбу и отказаться от своего желания. Как и творящий добро дух зла Воланд, Маргарита, став ведьмой, проявляет высшее милосердие и милость к падшим.

История Фриды пересказана в романе по книге О. Фореля «Половой вопрос: Естественнонаучное, психологическое, гигиеническое и социологическое исследование». С присущим ему педантизмом Булгаков отметил этого автора в *Материалах к роману*: «Огюст Форель 1848–1931 – швейцарский невропатолог, врач (алкоголизм, венерические болезни, сексопатология)». Эта краткая характеристика должна была представлять интерес для Булгакова, бывшего врача, специализировавшегося на венерических болезнях, но занимавшегося, судя по «Запискам юного врача», и другими областями медицины. В булгаковских записях есть два упоминания о случаях, описанных Форелем в книге: «Дело Фриды Келлер (Форель, стр. 421) Дело Кониецко (Форель, стр. 425)» (562-8-1-40). Булгаков контаминировал эти описания. Фрида Келлер родила ребенка от хозяина кафе, заставившего ее отдаться ему в погребе, однако время и способ убийства Булгаков почерпнул из дела Кониецко. Реальная Фрида задушила ребенка, когда он достиг пяти лет и ей пришлось взять его из детского приюта. 19-летняя Кониецко при аналогичных обстоятельствах удушила младенца скомканным платком. Булгаков, по сути, вкладывает в уста Маргариты вывод О. Фореля: «...чаще действительной убийцей является не мать, фактически убившая ребенка, но низкий отец, покинувший беременную или не пожелавший признать ребенка».

Выбор Булгакова обусловлен сопоставленностью романа с евангельскими заповедями и историей Христа как гибели невинного. Хотя в действительности Фриде Келлер смертный приговор был заменен пожизненным заключением, Булгаков изображает ее среди гостей бала как казненную за детоубийство. Однако в потустороннем мире ей оставлена надежда: прощенная, она падает на пол и простирается перед Маргаритой *крестом*, воспроизводя, таким образом, символ христианства.

Еще один пласт, несомненно, учтенный при создании образа Фриды, – литературный. К нему прежде всего относятся платок, использованный Шекспиром как косвенная причина преступления в «Отелло», и имя присутствующей при рассказе о Фриде Маргариты, вызывающее в свою очередь ассоциации с судьбой героини «Фауста» Гете. Соблазнив Гретхен, Фауст, в сущности, обрекает ее на преступление – умерщвление ребенка. В сцене на Брокенских горах Фауст видит тень возлюбленной – закованной, как преступница, в колодки и со шрамом на шее, свидетельствующим о состоявшейся казни. И хотя Мефистофель предупреждает, что в этой тени видят своих подруг все, видение Фауста оказывается провидческим: Гретхен ожидает в темнице казни как детоубийца. Знаменательно также оправдание Маргариты, прощенной небесами, у Гете: «Спасена!» – и слияние образа грешницы в финальных сценах с образом «вечно женственного» начала обновления мира.

В эпизоде с Фридой можно усмотреть и связь с появлением 27 июня 1936 г. постановления ЦИК и СНК СССР, запрещающего в СССР аборты. Последствия постановления, грубо вмешивающегося в частную жизнь, скоро дали о себе знать: нормой стали криминальные аборты и убийства новорожденных. Последние породили слежки за беременными.

тридцать лет кладет ей на ночь
на столик носовой платок –

временной промежуток в 30 лет пополняет частое у Булгакова обращение к этой цифре как символу предательства (см. комментарий к гл. 18-й – «буфетчик вынул 30 рублей» – и к гл. 26-й – «тридцать тетрадрахм»).

снизу уже стеною шел народ –

сцена бала изобилует игрой с переодеваниями, генерируя образ и стихию карнавала. Создается ситуация вавилонского смешения языков, народов и эпох. Во второй полной рукописной редакции проблема с языками была особо отмече-

на: «Да еще... – Коровьев шепнул, – языки, – дунул Маргарите в лоб, – ну, пора!» (Булгаков 1992: 377). Однако в окончательном тексте инфернальное пространство бала не требует особых мотивировок (о языковой стихи романа см.: Гаспаров 1994).

маркиза <...> отравила отца, двух братьев и двух сестер из-за наследства... –

скорее всего, имеется в виду маркиза де Бренвилье (1630–1676), упомянутая в «Подготовительных материалах к 6-й и 7-й редакциям» (562-8-1-39), которой посвящена статья из словаря Брокгауза и Ефрона. В ней указано, что маркиза с помощью любовника совершила ряд тяжких преступлений из-за наследства и была сожжена в Париже летом 1676 г.

госпожа Минкина –

Настасья Федоровна Минкина – фаворитка графа А.А. Аракчеева (1769–1834), государственного и военного деятеля, доверенного лица Александра I. Вошла в историю своей жестокостью по отношению к прислуге. Была убита в 1825 г. при таинственных обстоятельствах. Сведения о Минкиной, в том числе упоминаемый эпизод – изуродованное щипцами для завивки лицо горничной – почерпнуты Булгаковым из словаря Брокгауза и Ефрона, где среди прочего отмечалось, что крестьяне считали Минкину колдуньей, «так как, систематически организовав шпионство, она узнавала самые тайные их намерения».

император Рудольф –

по-видимому, имеется в виду Рудольф II Габсбургский (1552–1612), император Священной Римской империи, австрийский эрцгерцог из династии Габсбургов. Рудольф II слыл чародеем, мистиком и алхимиком, его резиденция считалась одним из центров алхимической науки. В конце жизни отрекся от престола. Имя императора Рудольфа – один из ключей к алхимическому пласту романа МиМ.

чудесный публичный дом был у нее в Страсбурге –

владелица дома описана в книге О. Фореля «Половой вопрос: Естественнонаучное, психологическое, гигиеническое и социологическое исследование» (Соколов 1991: 137). В вариантах романа существовал эпизод с «седоватой содержательницей публичного дома», которая проигрывала в карты 16-летнюю племянницу (Булгаков 1992: 393).

московская портниха –

исследователи сходятся в том, что Булгаков ввел в число гостей бала сатаны прототип героини своей пьесы «Зойкина квартира», где под вывеской ателье существует публичный дом для московской элиты. Правда, между писавшими об этом нет согласия в вопросе о том, кто же именно был прототипом Зойки – Зои Денисовны Пельц. Называют Зою Буяльскую (Белозерская 1990), Зою Шатову (Мариенгоф 1927), жену художника Якулова Наталью Шифф, жившую в доме по Садовой ул., 10 (Воспоминания 1988: 179).

двадцатилетний мальчуган –

история молодого человека, который продал невесту в публичный дом, почерпнута из книги Фореля (Соколов 1991: 137), однако Булгаков, несомненно, знал еще один вариант этой истории, изложенный А. Куприным в его романе «Яма». Там молодой человек по имени Семен Яковлевич Горизонт промышляет тем, что женится и продает своих жен в публичные дома.

Калигула –

Гай Цезарь Германик, по прозвищу Калигула (12–41 н.э.) – римский император из династии Юлиев-Клавдиев. Вошел в историю своей жестокостью и развратом, растратил казну, оставленную Тиберием, стремился к неограниченной власти, погиб в результате дворцового переворота.

Мессалина –

Валерия Мессалина (ок. 25–48 н.э.) – третья жена римского императора Клавдия, была столь развратна, что ее имя стало нарицательным. Была казнена за попытку возвести на престол своего любовника, как сказано у Сенеки, не разведясь с мужем.

Малюта Скуратов –

прозвище думного дворянина Григория Скуратова-Бельского (?–1573), приближенного Ивана Грозного. Малюта Скуратов стал главой опричного террора, участником многочисленных казней и пыток, причастен к убийству митрополита Филиппа и князя Владимира Старицкого. Его прозвище стало нарицательным обозначением палача. Историография сталинского времени изображала его как прогрессивного деятеля эпохи Ивана IV, которая особенно интересовала Булгакова и была ему отлично известна (см., например, пьесу «Иван Васильевич»).

двое последних гостей –

появление на ежегодном балу среди лиц, «объем власти которых <...> был чрезвычайно велик» (5, 244), двух «новичков» – прозрачный намек на современность и на принадлежность этих гостей к органам высшей власти. Не случайно эпизод с последними гостями Воланда был купирован в первой, журнальной публикации романа.

Исследователи не без основания видят в «новичках» наркома внутренних дел СССР в 1934–1936 гг. Г. Ягоду и его секретаря П. Буланова, приговоренных к расстрелу во время процесса «правотроцкистского центра» в марте 1938 г. (5, 659). В варианте романа Булгаков приводил довольно прозрачный портрет последнего гостя: «очень мрачный человек с маленькими, коротко постриженными под носом усиками и тяжелыми глазами», именно он велел «обрызгать стены кабинета того, кто внушал ему опасения» (Булгаков 1993: 208–209). В этом варианте имя отравителя тоже не названо, одна-

ко небольшие усики – приметная черта облика Ягоды – делало сцену излишне читаемой, и в окончательном тексте Булгаков сделал ее менее прозрачной. Судя по всему, он понимал сфабрикованность истории с отравлением, все участники которой были расстреляны.

Ягода был председателем ОГПУ и находился в приятельских и родственных отношениях с гонителями Булгакова (Л. Авербах, В. Киршон). Его персональное звание – генеральный комиссар госбезопасности (установлено в ноябре 1935) – приравнивалось к званию маршала. В конце сентября 1936 г. Ягода был смещен с поста, 4 апреля 1937 г. пресса сообщила о совершенных им «должностных преступлениях уголовного характера». 15 марта 1938 г. он был расстрелян по приговору Военной коллегии Верховного суда СССР по делу Н.И. Бухарина.

Именно в марте 1938 г., когда Булгаков почти ежедневно, судя по дневникам жены, работает над романом, идет процесс Ягоды. 10 марта Е.С. Булгакова фиксирует: «Ну что за чудовище – Ягода. Но одно трудно понять – как мог Горький, такой психолог, не чувствовать – кем он окружен. Ягода, Крючков! Я помню, как М.А. раз приехал из горьковского дома (кажется, это было в 1933-м г., Горький жил тогда, если не ошибаюсь, в Горках) и на мои вопросы: ну как там? что там? – отвечал: там за каждой дверью вот такое ухо! – и показывал ухо с пол-аршина» (Дневник 1990: 189).

человека, разоблачений которого он чрезвычайно опасался –

имеется в виду Николай Ежов, шеф НКВД после ареста Г. Ягоды.

Маргарита увидела отрезанную голову человека <...> содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза –

отмечена паралллель с рассказом Беляева «Голова профессора Доуэля» (1925, переработан в роман в 1937 г.), где «голова

внимательно и скорбно смотрела», «в глазах была жизнь, была мысль». Булгаковская сцена ассоциируется с тем эпизодом романа Беляева, где Доуэль видит свою голову на прозекторском столе (Соколов 1989: 545).

джаз –

в музыкальных дискуссиях второй половины 1920-х гг. медлительное танго воспринималось как отражение «томлений» класса «бездельников», и приветствовалась более «энергичная» музыка. Критики стремились отделить джаз-банд (его происхождение вели от негритянской народной музыки) от «фокс-тротта» и писали о засорении его пошлыми влияниями (Цуккер 1926). Особенно бурно пресса отреагировала на появление в Москве негритянского джаз-банда. Афишами с «черными лицами негров», анонсировавшими спектакль «Шоколадные ребята», была обклеена вся столица (см. Чернояров 1926, Загорский 1926).

Нептун –

бог источников и рек в римской мифологии (в греческой ему соответствует Посейдон).

фокусник-саламандра –

у Даля – саламандра – «земноводная ящерица, по сказкам несгораемая...»; в германско-скандинавской мифологии – стихия огня, мифологический дух огня. В таком значении использована Гете в «Фаусте» и Гофманом в «Золотом горшке».

последний великий выход на балу –

в подтексте этого выражения можно усмотреть фразу из церковного обихода – «великий вход», т.е. торжественный ход священослужителей со Святыми Дарами, есть также определение «великий выход» (см.: Сазонова, Робинсон 1997: 777). Любое из них отсылает к церковной службе и тем самым еще более откровенно подчеркивает сущность бала сатаны как «черной мессы».

а факт – самая упрямая вещь в мире –

рассматривается исследователями как «крылатая фраза Сталина» и соответственно как указатель на один из прототипов Воланда: «весь интонационный строй и лексический состав цитаты упрямо отсылают нас к манере речевого поведения Вождя и Учителя» (Вулис 1990: 111, 117).

Все теории стоят одна другой –

сентенция Воланда органично вписывается в конструируемый Булгаковым мир, для которого характерно отсутствие однозначных и окончательных решений. По всей видимости, это была одна из важнейших составляющих булгаковского мировоззрения. Как это нередко встречается в творчестве писателя, фраза Воланда – автореминисценция, текстуально почти совпадающая с фразой из дневника доктора Полякова, героя рассказа «Морфий»: «Одна теория стоит другой» (1, 153).

каждому будет дано по его вере –

парафраз слов Христа «По вере вашей да будет вам» (Мф. 9: 29), по всей видимости, был одним из ключевых в шкале булгаковских нравственных ценностей. С незначительными вариациями фраза повторяется в трех из четырех романов Булгакова. В «Белой гвардии» эта сентенция вынесена в эпиграф: «И судимы были мертвые <...> сообразно с делами своими...» (2, 179). В «Записках покойника» она появляется как результат игровой стратегии автора: эпиграф «Коемуждо по делом его...» открывал рукопись некоего Максудова, которую якобы согласно его предсмертной воле публикует Булгаков. В предисловии, подтверждая достоверность рукописи, он говорит о своем вкладе в нее – он лишь озаглавил записки и уничтожил эпиграф, «претенциозный, ненужный и неприятный» (4, 402). Однако эпиграф тут же явлен читателю, подтверждая вывод Булгакова о том, что рукописи не горят, и в свернутом виде резюмируя содержание и задавая ключ незавершенного романа «Записки покойника».

череп –

традиционно – эмблема смерти. В подготовительных материалах к роману среди сведений о шабаше, почерпнутых из книги М. Орлова «История сношений человека с дьяволом» и словаря Брокгауза и Ефрона, есть запись: «Лошадиный череп, из которого пьют» (562-6-1-37). Другой, хорошо известный Булгакову с гимназических лет источник образа черепа-чаши – эпизод из «Повести временных лет», рассказывающий об убийстве Святослава, из черепа которого пили печенеги (источник указан С. Бобровым). Возможно, Булгаков ощущал, что в романтической тональности его романа лошадиный череп на балу сатаны в Москве был бы диссонансом, поэтому избранный им вариант вызывает ассоциации скорее с черепом-чашей, использовавшейся в обрядах посвящения, и чашей Грааля, в которой, согласно средневековым апокрифам, хранилась кровь распятого Иисуса Христа. По другой версии, чаша служила Христу и апостолам для причащения во время Тайной вечери. Рыцари совершали подвиги ради приобщения к тайне этого святого сосуда.

М. Золотоносов возводит образ черепа-чаши, достаточно устойчивый в литературе (у Булгакова, кроме МиМ, он встречается в «Красной короне» и «Собачьем сердце»), к роману В. Крыжановской (Рочестер) «В шотландском замке» (впрочем, чаша с напитком цвета крови есть и в ее «Эликсире жизни»), а мотив чаши с кровью изменника – к обряду, придуманному Э. Шабельской в романе «Сатанисты XX века» (Золотоносов 1991а).

В любом случае в этой сцене МиМ череп-чаша может рассматриваться как принадлежность обряда инициации. Маргарита проходит его в надежде узнать о судьбе мастера.

алая кровь брызнула у него из груди –

в соответствии с полной травестией в этой главе понятия церковной службы со всеми ее элементами и ритуалами, смерть барона Майгеля – перевертыш евхаристии, бескровной жертвы. Превращение головы Берлиоза в чашу и напол-

нение ее кровью исследователи толкуют как причащение плоти и крови, но в сатанинском изводе.

и там, где она пролилась... –

с образом Князя тьмы в романе связано описание нескольких чудес, пародирующих евангельские деяния Христа и ветхозаветные чудеса. Так, «денежный дождь» представляет собой пародийный вариант «манны небесной»; отрывание головы конферансье и водворение ее на место – воскрешения, пресуществленные Христом. Мимолетное воскрешение Берлиоза происходит во время «черной мессы», которую являет собой великий бал сатаны. Наконец, кровь, которую по велению Воланда готовится выпить Маргарита, отсылает к новозаветному эпизоду превращения Христом воды в вино на свадьбе в Кане Галилейской. К описанию этого чуда и восходит комментируемая фраза.

Возможна, однако, и иная интерпретация происходящего, основанная на использовании обстоятельства «давно» – для московского сюжета МиМ этот временной пласт составляют события в Ершалаиме, где кровь невинного «пролилась» и «ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» (5, 267). Если Воланд и причащается кровью, то автор уберегает от этого Маргариту (как и от многого другого, связанного с сатанинской тематикой). Она пьет напиток из виноградных гроздьев, и при этом актуализируется притча из Евангелия от Иоанна, где Иисус Христос объясняет себя через образ виноградной лозы: «Я есмь истинная виноградная лоза <...> а вы ветви» (Иоан. 15: 1, 5).

Знаком постоянного соприсутствия в романе (в том числе и в сцене бала) христианской темы становится также слепящий «свет, льющийся из хрустальных виноградных гроздьев» (5, 255). И, в полном соответствии с булгаковской поэтикой, в московской линии обнаруживается дублирующий, сниженный, пародийный аналог мотива. Это упоминание виноградной кисти в разговоре Амвросия и Фоки о преимуществах ресторана Дома Грибоедова перед другими заведения-

ми: «...у тебя нет гарантии, что ты не получишь в „Колизее“ виноградной кистью по морде от первого попавшегося молодого человека...» (5, 57).

Бал сатаны воспринимается исследователями (Кушлина, Смирнов 1988) как антитеза литургии, однако сцена выстроена Булгаковым на сложной системе со- и противопоставлений, утверждающих одну из основных мыслей автора – мысль об отсутствии в чем бы то ни было единственного решения, истолкования, восприятия, о сложном взаимодействии и соприкосновении самых полярных явлений.

Глава 24. ИЗВЛЕЧЕНИЕ МАСТЕРА

ноблесс оближ –

в переводе с французского – «положение обязывает». Дополнительный комический эффект создается в результате написания (а значит, и соответствующего произношения) в тексте романа этого крылатого выражения по-русски.

лафитный стакан –

или лафитник, сосуд определенной емкости (1/8 бутылки, 75 граммов), прямой или конусообразный стаканчик с толстым донышком; обычно из темного стекла или металла.

Бегемот отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил... –

«гастрономические» эпизоды романа, в которых принимает участие Бегемот, отмечены аффектированными жестами, гримасничаньем, шутовством и смехом. Гротескные деформации традиционного меню, продемонстрированные котом, пародийно *дублируют* застолья известного графа А.С. Строганова, искушенного гурмана, любителя необыкновенных, экзотически изысканных блюд. Так, в меню графа были соленые персики и «ананасы в уксусе» (не «в шампанском», как в названии нашумевшего сборника И. Северянина с его наивной экзотикой и эстетизмом).

единственно, чем питался, это мясом убитого тигра –

рассказ кота о его скитаниях по пустыне, когда он питался «единственно» «мясом убитого им тигра», напоминает байки современника Пушкина, Толстого-Американца, невероятного гурмана и известного фантазера. Пушкин охарактеризовал Толстого-Американца – Зарецкого в «Евгении Онегине» – сходным образом: «Бывало он трунил забавно, /Умел морочить дурака /И умного морочить славно» (чем не воландовская характеристика рассказов кота – «вранье от первого до последнего слова!» – 5, 269). Современникам был широко известен его рассказ о том, как, будучи высаженным Крузенштерном с корабля, скитаясь по Алеутским островам и Камчатке, он съел обезьяну (ср. «жареную рысь» и «разварную лапу медведя» в меню застолий графа Строганова).

а эти дурацкие медведи, а также и тигры в баре -

на приеме в американском посольстве были козлята и медвежата.

вранье от первого до последнего слова -

эту фразу из романа Булгаков процитировал в письме Е.С. Булгаковой в Лебедянь во время их единственной долгой разлуки в 1938 г., отнеся написанное к свояченице, О.С. Бокшанской, которая в это время перепечатывала под его диктовку МиМ: «Ты недоумеваешь – когда S. <sister-in-law – свояченица> говорит правду? Могу тебе помочь в этом вопросе: она никогда не говорит правды. <...> Причем это вранье вроде рассказа Бегемота о съеденном тигре, то есть *вранье от первого до последнего слова*» (выделено автором; Булгаков 1989: 439). Видимо, Бокшанская нередко вызывала у Булгакова ассоциации с персонажами демонологической сюжетной линии, во всяком случае в письмах в Лебедянь проскользнула еще одна: «...обедать вместе с компанией – нет! нет! А с S. – даже речи быть не может! Пусть Азазелло с S. обедает!» (Булгаков 1989: 435).

берусь перекрыть рекорд с семеркой –

в последующей сцене кот Бегемот пародирует точную стрельбу Азазелло по семерке пик. По наблюдению М. Безродного, у этого фрагмента МиМ есть возможный прообраз – мрачная, заставившая Мореля побледнеть сцена меткой стрельбы графа Монте-Кристо из пистолета в туз треф. Однако Булгаков, разрушая «рационалистическую оболочку романтических образов», трансформирует эту сцену: серьезный пафос разрушен, и все завершается, несмотря на «простреленный палец Геллы», веселым ужином (см.: Безродный 1988).

никогда и ничего не просите! –

одна из «заповедей» романа, чрезвычайно важная для автора, выстраданная им в отношениях с «сильными мира сего», которые конструировались Булгаковым по модели отношений Мольера и Людовика XIV, художника и властелина, описанной им в пьесе «Кабала святош»: «...соображаю только одно, что он меня давит! <...> И вот все-таки – раздавил!» (3, 317). Повтор, выделяя эту «заповедь» из ряда остальных, «рифмуется» с содержащей небольшие вариации «заповедью» о трусости (см. комментарий к гл. 25-й).

каждое ведомство должно заниматься своими делами –

этот фрагмент породил среди исследователей (*L. Miln*, *L.D. Weeks* и т.д.) фантомную версию о небезграничности власти Воланда (и как логическом следствии – зависимости его от Иешуа; его роль определяли как «нечто вроде чиновника в божественной администрации» – Weeks 1984: 227).

Между тем читателю предложена явная игра, оттененная вопросом героини: «А разве по-моему исполнится?» – и красноречивой реакцией Азазелло: «Азазелло иронически скосил кривой глаз на Маргариту и незаметно покрутил рыжей головой и фыркнул» (5, 275).

Мотивировка игры Воланда достаточно прозрачна: пообещав Маргарите исполнить одно ее желание, сатана не хочет ставить героиню, проявившую бескорыстие и милосер-

дие, в двусмысленное положение человека, нарушающего условия договора.

Не менее интересна дальнейшая авторская игра с тем же обстоятельством: в ответ на предложение быть благоразумней, Маргарита, на первый взгляд, высказывает всего одно желание – о возвращении ей мастера. Однако при более пристальном чтении понятно, что кроме желания, связанного с Фридой, исполняются еще два – не выраженная словесно (Маргарита всего лишь вопросительно смотрит на Воланда) просьба оставить Наташу ведьмой и ясно сформулированное желание вернуться вместе с мастером в «золотой век» подвальчика. Балансируя на грани – соблюсти правило или нарушить его во имя милосердия (что, видимо, вызвано дьявольской контригрой – не случайно на балу Коровьев и Бегемот вводят Маргариту в это искушение подробным рассказом об участи Фриды) – героиня с помощью Воланда остается в рамках заданных условий. Однако авторская игра с читателем продолжается, и он волен усмотреть в троекратном нарушении правил забавный недосмотр дьявола или преисполниться к нему еще большей симпатией за снисходительное отношение и милосердие к героине.

чтобы мне сейчас же <...> вернули моего любовника, мастера –

перед нами сознательное нарушение автором романтического ореола сцены. Реплика Маргариты утверждает вполне земной характер любви главных героев, в отличие от надмирного, внеэротического чувства в романтическом каноне. Среди прочих аналогичных реплик (например, непечатного ругательства, которым Маргарита отпугивает нетрезвого толстяка в сцене шабаша) эта была изъята при первой, журнальной публикации романа в 1966–1967 гг. как «непристойная».

Вот теперь? <...> И вы не могли найти другой темы? –

нетрадиционность булгаковского сатаны проявляется в его игровой натуре: замечание Воланда по поводу романа масте-

ра репродуцирует в пародийном виде возможную реакцию советского редактора. Наигранное неведение Воланда в этой сцене вполне сопоставимо с его «усилиями» предсказать судьбу Берлиоза на Патриарших прудах (якобы по звездам).

рукописи не горят –

еще одна «заповедь», справедливость которой подтверждается в тексте романа: дважды сгоревший (будучи сожжен самим мастером, а затем Азазелло) роман мастера о Понтии Пилате предъявлен читателю. Можно отнести эту фразу и к судьбе самого булгаковского произведения, черновик которого Булгаков «своими руками бросил в печку» (Булгаков 1989: 176).

Пронизывающая роман вера в могущество Слова – один из основополагающих принципов булгаковской шкалы нравственных ценностей. Впервые она встречается в его автобиографических «Записках на манжетах» при описании владикавказского периода жизни. Уже там, рассказывая о создании в 1921 г. на местном материале бездарной пьесы, вдохновленной «голодухой», Булгаков набрасывает первый, значительно более пространный вариант хрестоматийной заповеди «рукописи не горят»: «Я начал драть рукопись. Но остановился. Потому что вдруг, с необычайной, чудесной ясностью, сообразил, что правы говорившие: написанное нельзя уничтожить! Порвать, сжечь... от людей скрыть. Но от самого себя – никогда! Кончено! Неизгладимо. Эту изумительную штуку я сочинил. Кончено!» (1, 488).

В биографии Булгакова эта заповедь загадочным образом реализовалась в истории с конфискацией при обыске его дневника начала 1920-х гг. По настоятельному требованию писателя дневник был возвращен и сожжен Булгаковым, сохранившим на память несколько фрагментов. Но, в полном соответствии с заповедью «рукописи не горят», сегодняшний читатель имеет возможность познакомиться с дневником благодаря копии, снятой с него в ОГПУ.

С середины 1960-х гг., после появления романа в печати, тезис «рукописи не горят» приобрел экстратекстовое значе-

ние, став символом возрождавшейся из небытия истинной литературы 1920–1930-х гг. Применительно к самому Булгакову «рукописи не горят» – заклинание, скрытая мольба о своей писательской судьбе, адресат которой – некая высшая справедливость. Об этом говорит и все более отчетливое придание МиМ статуса завещания.

и ночью при луне мне нет покоя –

эти слова, чуть измененные, произносит, кроме мастера, и Понтий Пилат (см. главу 26-ю).

главная линия этого опуса ясна мне насквозь –

весьма вероятно, что эта фраза – отголосок разговора Булгакова с О.С. Бокшанской, перепечатывавшей МиМ летом 1938 г. Следы иронического отношения писателя к мнению свояченицы, в том числе и о романе, постоянно встречаются в его письмах Е.С. Булгаковой в Лебедянь. Так, в письме от 14 июня среди нескольких «бытовых сценок» Булгаков воссоздает слова Бокшанской: «Sist[er] (деловым голосом). Я уже послала Жене <мужу> письмо о том, что *я пока еще не вижу главной линии в твоем романе*» (Булгаков 1989: 433). Очевидно, О.С. Бокшанская в определенной мере ассоциировалась у Булгакова именно с Бегемотом (см. выше, в комментарии о *вранье от первого до последнего слова*).

Алоизий Могарыч –

один из тех, кому в московской части романа отведена функция предателя Иуды. Булгаков пробовал и другие варианты фамилии персонажа: Понковский (562-6-8-7) и особенно «говорящую» фамилию Богохульский (562-7-1-14 об.).

Хорошо понимая смысл происходящего в стране, писатель не питал иллюзий относительно собственного положения: он знал, что в его окружении, в том числе и близком, есть люди, работающие на карательные органы. Свидетельством тому служит ряд записей Е.С. Булгаковой, где слабо завуалированы подозрения насчет некоторых постоянных гос-

тей. Так, об одном из мхатовцев она пишет: «Форменный Битков» (Дневник 1990: 175), определяя его именем соглядатая из булгаковской пьесы «Александр Пушкин». В 1990-е гг. в нескольких публикациях материалов из архивов КГБ воспроизводились тексты, представленные в ОГПУ секретными агентами из числа знакомых писателя (см. публикации Г. Файмана в «Независимой газете»). В последние дни перед смертью Булгаков, часто впадавший в бессознательное состояние, внезапно задал вопрос: «Так предал он меня или не предал?»

Исследователями до сих пор высказываются различные (порой весьма бездоказательные) предположения о прототипе Могарыча. Так, Б. Соколов, называет прототипом персонажа писателя С. Ермолинского, основываясь, как представляется, только на эмоциях Л.Е. Белозерской-Булгаковой («...с самого начала Ермолинский вызывал у нее антипатию»). Огрубленное сопоставление этой антипатии с тем, что Могарыч «сразу же не понравился <...> первой жене» (Соколов 1991: 164) мастера, выявляет к тому же ошибку исследователя: первая, давно забытая жена мастера не знала Могарыча, главный герой познакомился с ним, уже живя в подвальчике. Другой исследователь называет Эммануила Жуховицкого, исходя из экзотического имени и «звукового облика» обеих фамилий (Чудакова 1988: 414; имеется в виду первоначальная фамилия персонажа Богохульский).

Верно, однако, что мотив предательства близкого человека мучил Булгакова, и в последние месяцы правки романа автор стремился расширить образ Могарыча.

В предпринятых до сих пор полных изданиях МиМ Могарыч изображен двумя способами: в одном варианте он присутствует только в сцене после бала сатаны, когда его отправляют «далеко от Москвы», в другом – рассказана история его знакомства с мастером. Комментируя решение Е.С. Булгаковой отказаться от этого фрагмента, – а только ей были завещаны авторские права – можно предположить, что эпизод этот считался неоконченным. Во всяком случае он присутствует в тетради, которая в архивном фонде Булгакова (Отделе

рукописей Российской государственной библиотеки) носит название «Новые варианты отдельных страниц 8-й редакции 1939 окт 4 – <1940>» и является, судя по датировке, последней рабочей тетрадью писателя, где записи под его диктовку делала Е.С. Булгакова. Рядом с фрагментом о знакомстве мастера с Алоизием на полях есть запись: «Попытки сделать из понравившегося человека» (562-10-1-183 об.).

Образ Алоизия, судя по всему, должен был иметь продолжение, по крайней мере на обороте листа 184 содержится, по-видимому, план дальнейшей работы. Там в столбик перечислены последующие события: «Начало болезни / Продолжение газетной травли / Отъезд Алоизия в Харьков за вещами...» Последнюю фразу можно считать свидетельством того, что донос состоялся и Алоизий собирается занять квартиру мастера, для чего ему и нужны вещи. Этимология фамилии *Могарыч* (могарыч, магарыч – «выпивка с угощением после заключения сделки» – словарь Фасмера) намекает на корыстолюбие ее обладателя. Иноязычное имя в сочетании с фамилией, похожей на прозвище, создает оксюморонное сочетание. Имя Алоизий носит и один из персонажей «Театрального романа» – Рвацкий. Любопытно, что прототипом этого персонажа был З.Л. Каганский, который беззастенчиво грабил Булгакова, получая гонорары за публикации его произведений и постановки его пьес за границей, пользуясь своей недосягаемостью.

написали на него жалобу с сообщением –

в журнальной публикации цензура заменила слово «донос» на «жалобу», в таком виде эта фраза сохранилась в пятитомнике (Лесскис 1999: 370).

В окончательном тексте Булгаков, как бы заклиная судьбу своего последнего произведения, направляет донос Могарыча против социального и гражданского облика мастера. Иной вид этот донос имел еще в «Новых вариантах отдельных страниц 8-й редакции», где на полях, рядом с описанием статьи Латунского, содержится ремарка о подцензурном характере именно романа мастера: «...глухой намек на принос

в редакцию какого-то криминального произведения» (562-10-1-182).

справка «на предмет предоставления милиции и супруге» –

эта фраза развивает один из лейтмотивов творчества М. Булгакова, берущий начало в повести «Дьяволиада», – мистическая роль бумажки в новом государственном устройстве. Граждане нового сообщества страшились утратить «бумажку», документ, удостоверяющий их личность, местонахождение, причастность какой-либо общественной структуре. Утрата подобного документа была чревата большими неприятностями. Паспортизация 1932–1933 гг. и тотальная чистка при обмене партийных документов, начавшаяся в декабре 1935 г., усиливали смысл этой жизненной детали. За любым документом стояла очередная проверка с соответствующими анкетами (в сущности, «самодоносами»), с вопросами о происхождении, родственниках за границей, причинах их эмиграции и прочем. В рассказе Булгакова «Похождения Чичикова» приведен некий «анкетный лист <...> на нем сто вопросов самых каверзных» (2, 231). Этим обстоятельством продиктована популярность мотива «бумажки» в литературе 1920–1930-х гг. – в творчестве Маяковского, Н. Эрдмана, Л. Лунца и др. (ср. также замечание Н.Я. Мандельштам о паспорте как привилегии, доступной не всем). Этим же объясняются и беспокойные метания героя повести «Дьяволиада» Короткова, стремящегося «выправить» себе «бумагу», «документик», и страх перед неприятностями, связанными с «бумажкой» и пугающими управдома Буншу больше, чем сам Иван Грозный (пьеса «Иван Васильевич»), и, наконец, беспокойство Бездомного по поводу кражи членского билета МАССОЛИТа, с которым он «никогда не расставался».

Этот же страх понуждает Николая Ивановича, советского функционера с портфелем (и конечно же атеиста), во что бы то ни стало получить оправдывающую его отсутствие «справку», хотя бы и от нечистой силы.

с числом бумага станет недействительной –

высказанная как будто мимоходом, эта сентенция, как часто у Булгакова, далее поверяется жизнью: следствию не удается обнаружить в деле ни одной копии телеграмм (явно содержавших число), посланных уголовным розыском Ялты по поводу Степы Лиходеева. В то же время сохранилась недатированная «странная и безумная» записка, оставленная Маргаритой мужу.

золотую подкову, усыпанную алмазами –

в раннем варианте Воланд дарил героям кольца, то есть «обручал» их, беря на себя функции священника. В окончательном тексте Булгаков заменил кольца подковой, которая, хотя и является знаком сатаны, все же, по народным поверьям, должна приносить счастье (ср. бриллиантовую брошь в виде подковы в фельетоне Ильфа «Изобретение Мистера Принцметалла» – Балонов 1992: 5).

Глава 25. КАК ПРОКУРАТОР ПЫТАЛСЯ СПАСТИ ИУДУ ИЗ КИРИАФА

Хасмонейский дворец –

Хасмонеи – династия царей, управлявших Иудеей.

безглазые золотые статуи –

или, как они названы далее, «золотые идолы» – символ земной власти. В пьесе Булгакова «Кабала святош» Мольер сходным образом описывает Людовика XIV: «Золотой идол, а глаза, веришь ли, изумрудные» (3, 317). Часто встречающийся в разных произведениях Булгакова мотив слепоты (см. примечания к гл. 17-й), начиная с седьмой редакции романа, подключал к мотиву слепой судьбы и слепой власти слепого властелина Понтия Пилата. Характерно его описание в гл. 32-й на площадке среди утесов: «...сидящий, глаза которого казались слепыми <...> эти самые незрячие глаза вперяет в диск луны» – 5, 369).

совершенно мокрый человек –

речь идет об Афрании, начальнике тайной службы при прокураторе Иудеи. В книге Э. Ренана «Антихрист» (СПб., 1907) Булгаков мог отыскать сведения о «благородном Афрании Бурре, который занимал пост префекта претория Рима и умер в 62 году» (Соколов 1991: 56). Другой возможный источник – Плутарх. Обе книги – Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 9 томах. СПб.: изд. А.В. Суворина, 1891–1892, где упомянут легат Помпея в Испании, бывший консулом в 60 году до н.э. (Лесскис 1999: 374) и Ж. Ренан. Собрание сочинений: В 12 томах. Киев: изд. Б.В. Фукса, 1902–1903 – были в библиотеке Булгакова.

Из других версий следует отметить предположение И. Бэлзы, что имя Афрания попало в роман из «Записок о гражданской войне» Юлия Цезаря, где упоминается Луций Афраний, один из легатов Помпея, избранный на 60-й год до н.э. консулом Рима (Бэлза 1979: 166).

Интересна догадка О. Ронена о появлении имени этого персонажа в МиМ из романа Л. Леонова «Скутаревский», где «пули достойный прохвост» Штруф предлагает любителю игры на фаготе Скутаревскому старинный помер – инструмент, предшествовавший фаготу: «Я смею догадываться, что это и есть первое творение того великолепного мессера Афранио дель Альбинеси, каноника, который впервые догадался перегнуть трубку неуклюжей бомхарты пополам и сложить ее наподобие связки: фаготто. Отсюда и название!» (Леонов 1933: 166–167).

В сочетании с другими деталями произведений Леонова, имеющими отношение к МиМ (ср. использование в этом же фрагменте рядом с именем Афрания фагота и фаготто как возможную отсылку к Коровьеву, комментарий к имени Гелла, а также серьезный интерес Булгакова к творчеству Леонова, сказавшийся в упоминании его эпиграмматического имени Лесосеков среди наиболее известных литераторов, книги которых читает главный герой «Записок покойника») – это предположение представляется весьма убедительным.

В романе Афраний впервые появляется не названным по имени во 2-й главе, когда после беседы с первосвященником Каифой Пилат тайно встречается в затененной от солнца комнате с человеком, «лицо которого было наполовину прикрыто капюшоном, хотя в комнате лучи солнца и не могли его беспокоить» (5, 40). Второй раз, и вновь в ореоле таинственности, он как «человек в капюшоне» присутствует при казни Иешуа.

Некоторые исследователи (Б. Гаспаров) пришли к выводу, что Воланд, присутствовавший, по его собственным словам, в Ершалаиме инкогнито, скрывается именно под маской Афрания. В пользу этого довода говорят всезнайство и всемогущество начальника тайной полиции, сама пространственная схема его появления в 25-й главе (он поднимается откуда-то снизу, как будто из бездны, и удаляется туда же), особая отмеченность голоса (пусть даже голоса у них разные – у Воланда бас, а у Афрания «высокий приятный голос»).

Именно Афраний следит за свершением казни и проверяет, мертв ли Иешуа. Понятно, что он играет важную роль в окружении Пилата, однако его имя и должность читатель узнает только в 25-й главе, когда он появляется во дворце Ирода.

человек был средних лет, с очень округлым и опрятным лицом <...> выражение добродушия <...> нарушали, впрочем, глаза... –

у Булгакова сложилась определенная традиция изображения сотрудников тайной полиции. Это, как правило, люди, на горе всем остальным отлично знающие свое дело и видящие простых смертных насквозь. Так, в повести «Роковые яйца» у сотрудника ГПУ Васеньки глаза непроницаемы, скрыты «дымчатым пенсне». Однако в нужный момент из-под пенсне появляются «вовсе не сонные, а изумительно колючие глаза» (2, 69). Та же метаморфоза происходит время от времени и со взглядом Афрания (5, 294). В этих описаниях заложена

несомненная ирония, в подкладке которой проглядывает опора на известный анекдот о том, что рентген изобрели в России, поскольку Иван Грозный говорил боярам, что видит их насквозь. Эта метафора использована и при описании «конферансье» в главе 15-й: «Ведущий программы уставился прямо в глаза Канавкину, и Никанору Ивановичу показалось, что из этих глаз брызнули лучи. Пронизывающие <...> насквозь, как бы рентгеновские лучи» (5, 164).

глаза <...> под прикрытыми, немного странноватыми, как будто припухшими веками... –

характерно, что в творчестве Булгакова крупные чины секретных служб (Дубельт, Афраний, большой чин НКВД в набросках пьесы «Ричард I») наделены привлекательными чертами: умом, проницательностью, прозорливостью, лукавством, иронией, наблюдательностью, что не отменяет их принадлежности к зловещей организации. Приятное и «опрятное» лицо Афрания имеет одну настораживающую деталь – «странноватые, как будто припухшие веки» (5, 293), вызывающие в памяти образ гоголевского Вия (ср. также «нарушающие» добродушие глаза, «внезапно и в упор» взглядывающие на собеседника (5, 294). В окружении Булгакова «странные вспухшие глаза», согласно записи Е.С. Булгаковой, были у Лежнева, с которым судьба сталкивала писателя не раз и до его ареста и высылки в 1926 г., и по возвращении в Россию в 1935.

...проглотил несколько устриц –

по-видимому, эта деталь была заимствована Булгаковым из новеллы А. Франса «Прокуратор Иудеи», где состарившийся Пилат и его приятель Ламия, возлежа на ложах, едят среди прочего «лукринские устрицы» (Франс 1958/2: 666). Заинтересовавшись этой экзотической деталью, Булгаков, очевидно, перепроверил ее, так как в «Материалах к роману» записан вопрос, после которого часть листа оторвана: «Мог ли Пилат есть устрицы?» (562-8-1-23 об.).

Фалерно –

или Фалерн – белое сухое вино, «одно из лучших итальянских вин» (согласно словарю Брокгауза и Ефрона), уступавшее лишь «Цекубе». Булгакову было известно, что фалернское – белое вино (в «Материалах к роману» он записал: «Falernum vinum – золотистое вино» – 562-8-1-23 об.). Однако он пожертвовал достоверностью ради цветового колорита сцены отравления в подвальчике мастера и его подруги, где значительно более уместным было вино, которое окрашивало все «в цвет крови» (5, 358). Изменение цвета вина – свидетельство придания сцене характера инициации, предваряющей уход героев в инобытийное пространство.

за тебя, кесарь, отец римлян... –

цитата из книги Г. Буассье «Римская религия от Августа до Антонинов: в 3-х ч.» (Соколов 1991: 75). Эта книга в издании К.Т. Солдатенкова (М., 1878) была в библиотеке Булгакова. Некоторыми исследователями (Б. Гаспаров) фраза воспринималась как парафраз строк из поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». В контексте 1930-х гг., когда Сталин постоянно именовался «отцом народов», это становится еще одним аргументом в пользу предположения о нем как скрытой параллели римскому кесарю.

ларами клянусь... –

традиционная для римлян клятва ларами и пиром 12 богов-олимпийцев: Юпитер, Юнона, Нептун, Веста, Церера, Аполлон, Марс, Меркурий, Вулкан, Минерва, Венера, Диана. Лары – добрые духи, охранявшие дом и семью.

Но эти праздники <...> – Да, праздники здесь трудные... –

вера в приход Мессии, который должен освободить иудеев от римского ига, с особой силой охватывала народ «в период Пасхи, когда тысячи паломников стекались в Иерусалим из стран еврейской диаспоры» (Эльбаум 1981: 35). По Булгакову,

религиозные чаяния иудеев совпали с приходом в Иерусалим Христа, однако это совпадение остается в подтексте романа не вынесенным на поверхность текста. Оно вычитывается в восклицании Пилата: «Чего стоил один этот мессия, которого они вдруг стали ожидать в этом году! (5, 295). В романе, написанном мастером, т.е. в «древних главах» МиМ, возможный Мессия и пророк проходит через Ершалаим неузнанным.

Мессия –

от евр. *Машиах*– помазанник. Вследствие этого на греческий слово было переведено как Христос, или Помазанный. По первоначальному значению помазанник – всякий помазанный освященным елеем, например, первосвященник, царь. «В религиозно-мифологических представлениях иудаизма–идеальный царь эсхатологических времен, провиденциальный устроитель вечных судеб „народа Божьего“, посредник между Богом и людьми, носитель высшего авторитета на земле, спаситель, приносящий с собой новое, исправленное состояние всего мирового бытия; в христианском вероучении переосмысленный и преобразованный образ Мессии» (Аверинцев 2000: 130). Впоследствии это слово стало означать исключительно Христа Спасителя (см.: Энциклопедический словарь Христианство).

напиток им давали перед повешением на столбы? –

в книге Ф. Фаррара рассказано, что этот «усыпительный» напиток неизвестного состава (хотя в Евангелии от Марка говорится, что это уксус, а в Евангелии от Матфея сказано, что это вино с уксусом и желчью – Мк. 15:36, Мф. 27:34) обеспечивали осужденным богатые женщины Иерусалима. Притупив чувствительность, напиток должен был смягчить предсмертную боль казнимого.

но он <...> отказался его выпить –

в Евангелии от Матфея: «и, отведав, не хотел пить» (Мф. 27: 34). По смыслу эта фраза близка к описанию распятия у Фар-

рара, который восхищался мужеством Христа, предпочитавшего встретить смерть в полном сознании: «...Иисус <...> предпочел лучше глядеть прямо в лицо смерти, – встретить ее во всем ее ужасе, не стараясь ни заглушить силы мучений, ни успокоить трепета раздираемых нервов».

Он сказал <...> что <...> не винит за то, что у него отняли жизнь –

парафраз Евангелия от Луки: «Иисус же говорил: Отче! прости им, ибо не ведают, что творят» (Лк. 23:34).

в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость... –

эти слова Иешуа в полной мере разделял Булгаков, чему сохранилось несколько свидетельств (Ермолинский 1990: 42; Воспоминания 1988: 293–294). Мотив робости, трусости, бессильной ярости героя и последствий его поведения пронизывает многие тексты писателя («В ночь на 3-е число», «Красная корона», «Белая гвардия» и др.). Актуален этот мотив и в автобиографическом плане. По свидетельству П.С. Попова, Булгаков беспрестанно корил себя за приступы робости. Так, в письме П.С. Попову от 14 апреля 1932 г. он признавался: «В прошлом же я совершил пять роковых ошибок. <...> Но теперь уже делать нечего, ничего не вернешь. Проклинаю я только те два припадка нежданной, налетевшей как обморок робости, из-за которой я совершил две ошибки из пяти. Оправдание у меня есть: эта робость была случайна – плод утомления. Я устал за годы моей литературной работы. Оправдание есть, но утешения нет» (Булгаков 1989: 230).

Отметим, что Г. Эльбаум возводит комментируемую фразу к «Алкивиаду I» Платона, имея в виду фрагмент диалога:

«Сократ. Следовательно, ты считаешь трусость величайшим из зол?

Алкивиад. Разумеется».

...второй вопрос. Касается он этого, как его... Иуды из Кириафа –

Булгаков помещает Пилата в ситуацию эзотерической игры двоих посвященных, ставкой в которой становится жизнь Иуды. Пилат берет на себя две роли: явную – прокуратора, т.е. самого осведомленного в Иудее человека, пекущегося о благе своих подданных, и скрытую – вдохновителя убийства и создателя мифа о самоубийстве Иуды. Начальник тайной полиции Афраний выступает внешне в роли исполнительного подчиненного прокуратора, а на деле – его сообщника и организатора убийства.

Игра ведется с привычным расчетом на возможное чужое присутствие, поэтому к теме Иешуа прокуратор подходит исподволь, всячески подчеркивая ее незначительность. Афраний, однако, понимает Пилата без слов.

«Возвращаю проклятые деньги!» –

согласно Евангелию от Матфея, Иуда раскаялся и возвратил деньги первосвященникам, бросив их в храм и сказав: «Согрешил я, предав кровь невинную» (Мф. 27:3–10). Акт раскаяния предшествует здесь самоубийству. У Булгакова эти слова включены в версию Афрания о дальнейших событиях.

Я получил сегодня сведения о том, что его зарежут... –

в середине сцены происходит любопытная смена ролей: Пилат вуалирует задачу убить Иуду под поручение охранять его ввиду получения тайных сведений об опасности для его жизни. Иными словами, теперь он как бы становится на место начальника тайной службы. По сути, он диктует Афранию и время убийства («сегодня ночью»), и способ (Иуду зарежут), и даже сопутствующие обстоятельства, такие, как возвращение денег Каифе. В том же эзотерическом плане происходит и оплата будущего убийства, замаскированная под возвращение Афранию долга.

и вся надежда только на вашу изумляющую всех исполнительность –

завуалированный приказ, по сути, благословение на убийство в годы работы над романом используется Булгаковым еще раз, в пьесе «Александр Пушкин». Такой же негласный приказ не мешать дуэли, обрекая тем самым Пушкина на гибель, дает шефу жандармов Дубельту глава тайной полиции Бенкендорф: «Извольте послать на место дуэли с тем, чтобы взяли их с пистолетами и под суд. Примите во внимание, место могут изменить». И еще раз, чтобы быть верно понятым, повторяет: «Примите меры, Леонтий Васильевич, чтобы люди не ошиблись, а то поедут не туда...» И здесь непроизнесенное распоряжение адекватно понимается послушным подчиненным. Дубельт, оставшись один, показывает, что оправдает надежду на свою «изумляющую всех исполнительность», хотя осознает непоправимость приказа и даже испытывает подобие угрызений совести: «...Буря мглою небо кроет... вихри снежные крутя... Не туда! Тебе хорошо говорить... Буря мглою небо кроет... Не туда...» (3, 492).

Глава 26. ПОГРЕБЕНИЕ

пустое кресло, на спинке которого лежал плащ –

еще одно скрытое сопоставление Понтия Пилата с Воландом: в главе 18, «Неудачливые визитеры», упоминается наброшенный на спинку стула «траурный плащ, подбитый огненной материей» (5, 198–199). Новая отсылка к Понтию Пилату подкрепляет сущностную связь прокуратора с Князем тьмы, их подчеркнутая Булгаковым общность удваивается: это и одеяние с подбоем, и местонахождение одежды. В то же время подобная игра организует довольно сложное со- и противопоставление этих персонажей, которых некоторые исследователи склонны напрямую сопоставлять, отождествляя их место в разных мирах романа – ершалаимском и потустороннем. Речь идет о некоем могуществе, кото-

рым обладают эти герои, однако масштаб их действий несравним. Пилат, окажись он на балу сатаны, пополнил бы ряды гостей – «лиц, объем власти которых в свое время был чрезвычайно велик», однако возможности «микроскопически малы», что, в сущности, сводит на нет возможные сопоставления земных владык с властелином зла.

крепость Антония –

была главной квартирой римских войск; эти сведения Булгаков почерпнул из книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса». Первосвященническое облачение хранилось в т.н. крепости Антония. Ирод Великий роскошно отстроил башню, в которой обычно жил первосвященник Гиркан (Гиркан Первый Хасмоней), и назвал ее в честь друга, Марка Антония, Антониею. Найдя в башне облачение первосвященника, Ирод распорядился хранить его там и впредь. Поэтому, освятив облачение, первосвященник возвращал его в башню через день после окончания праздников.

у вас праздник... –

местоимение, использованное Низой, дает возможность предположить, что она не иудейка (ср. также ее фразу: «У нас есть примета»). В пользу этого довода говорит также то обстоятельство, что она живет на Греческой улице, Афраний говорит с ней по-гречески, и она может покинуть празднество и уйти «слушать соловьев» (5, 305).

Гефсимания –

арамейский *гет шемет – жом, пресс для маслин* – на окраине древнего Иерусалима, на западной стороне Елеонской/Масличной горы. «Самое название „Гефсимания“ означает „жом масличный“, и она названа была так, несомненно, от жома для выжимания маслин» (Фаррар 1893: 484). Примерно те же сведения Булгаков мог почерпнуть из книги Н.К. Маккавейского «Археология истории страданий Господа Иисуса Христа» (Бэлза 1978: 163) или Ренана «Жизнь Иисуса».

Как известно из Евангелий, в Гефсиманском саду Иисус возносит моление о чаше, оставив за оградой своих учеников. Булгаков вообще не приводит Иешуа в эти места, зато именно здесь находит смерть Иуда из Кириафа.

Кедрон –

небольшой ручей на восточной границе Иерусалима, в переводе с евр. – «черный», «мутный».

мимо масличного жома –

описание маршрута Иуды, устремившегося в Гефсиманский сад на свидание с Низой, имеет ряд деталей, совпадающих с описанием Фарраром полуночного пути Христа из города в Гефсиманский сад, где он и провел за молением о чаше последнюю ночь на свободе. Выход из города через ворота, через долину с Кедронским заливом, лунная ночь, сумрак, «тень, отбрасываемая стволами вековых маслин» (Фаррар 1893: 482–83), у Булгакова – «тенью развесистых громадных маслин» (5, 306).

два гигантских пятисвечия –

Иуда никак не мог видеть пятисвечия над храмом. Храмовыми светильниками у иудеев были меноры – семисвечия, но и они никогда не выносились за пределы святой обители, поэтому венчать собой храм не могли. По предположению одного из исследователей, это одно из многочисленных скрытых сопоставлений в романе Ершалаима и Москвы с пятиконечными звездами, горящими над кремлевскими башнями (см.: Бобров 1998).

тридцать тетрадрахм! –

тетрадрахма – греческая *серебряная* монета достоинством в четыре драхмы. Согласно новозаветным преданиям, Иуда получил за предательство «тридцать *сребреников»* (Мф 26: 15).

Название денег Булгаков взял из книги Фаррара. Вначале в тетради «Материалов к роману» он выписывает все назва-

ния денег, ходивших в ту пору в Иудее: «Лепта – лептон – прута (1/8 часть аса, маленькая монета) /(Динарий)/ Денарий римская серебряная монета/ Динарий Тиверия (см. Фарр, стр. 374)/ Бронзовые монеты, Бронзовая монета. На одной стороне KAICAPOC и колос, на др. – пальма». Далее в тетради следует выписка из Фаррара: «Иудеи могли заплатить сирийскими или финикийскими тетрадрахмами» (562-8-1-14 об.).

У Булгакова это число становится мерой расплаты и проклятием за некогда содеянное (ср.: 30 лет камеристка подает Фриде платок, которым был задушен младенец).

перекрестили ее веревкой –

выбранный Булгаковым глагол включается в целый ряд символов христианства, рассеянных по тексту романа. Это образ прощенной Фриды, которая распростерлась перед Маргаритой *крестом*; церковная атрибутика в главе 22-й, «При свечах», а также обыкновенное для Булгакова ироническое использование сакрального мотива: творящий крестное знамение плут-буфетчик и Варенуха, который, реагируя на телеграммы из Ялты, «руки вздымал, как *распятый*» (5, 106). Тем самым задается мотив игры добра и зла, их сосуществование в одном образе или действии, их амбивалетный характер, как, например, в данном случае, когда справедливость восстанавливается путем убийства.

оно представилось смотрящему <...> каким-то одухотворенно-прекрасным –

деэстетизированному описанию крестных мук и смерти Иешуа (у него на кресте «хриплый разбойничий голос» и «изуродованное», «неузнаваемое» лицо), противопоставлена веселая игра Низы с Иудой и необыкновенная красота доносчика в смерти, что вновь свидетельствует о неоднозначности, многослойности любого авторского решения, о нерелевантности для романа любой бинарной оппозиции (ср. также всесилие Воланда и слабость Иешуа).

ослепла под ярчайшей луной –

с момента казни Иешуа луна (до этого в «древних главах» ее не было вообще) начинает гипнотически воздействовать на Понтия Пилата: «прокуратор не сводил с нее глаз в течение нескольких часов» (5, 433). С луной связан целый комплекс новых ощущений Пилата: чувство вины, человеческой слабости, трусости, предательства. Луна – светило, непосредственно соотнесенное с Иешуа, в некотором роде его заменитель, а затем и место его обитания. Интересна последовательность Булгакова в распределении светил: Пилат как двойственный герой действует в зоне и солнца, и луны – как человек, которому еще предстоит стать учеником и получить прощение. Наказанием за содеянное становится лунная мера – 12 000 лун.

Казни не было! –

сон, который прокуратор видит в полночь, в полнолуние, да еще в пятницу, по всем приметам (Булгакову, без сомнения, известным), имеет тройной шанс стать вещим, и таковым оказывается. Провидческие сны снятся далеко не всем персонажам: в ершалаимском сюжете МиМ такой сон видит только Понтий Пилат, необычный ученик Иешуа.

Введение в повествование сновидения игемона – прием, призванный указать на происходящие с героем трансформации и обретаемый в ходе этих изменений иной уровень духовности. Сон прокуратора, с одной стороны, тесно связан с реальностью, навеян ею, с другой стороны – ее альтернатива. Одолеваемый тоской из-за казни Иешуа, Пилат видит себя беседующим с философом, избежавшим казни, хотя «обезображенное лицо» Иешуа (ср. фразу, подчеркнутую Булгаковым в записках Д.Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим», – «с синим и окровавленным лицом» – 562-25-1-241 об. – 242) свидетельствует о другом.

Сон Пилата – монтаж, сплав фактов, впечатлений дневного сознания и неосуществленных желаний. Он вполне про-

читывается в русле фрейдистского толкования сновидений как пути к пониманию бессознательного. Во сне Пилата его потаенное, подавленное обстоятельствами стремление избежать казни Иешуа, спасти его, становится неприкрытым. Во время сновидения спит «внутренний цензор» (Э. Фромм), и обнаруживается иное отношение к случившемуся. В этом смысле сон Пилата – сценарий чаемого, автором которого является спящий, персонажи выбраны им из дневных впечатлений, и, по законам сна, он может «вести» их в любом направлении. И действительно, сюжет сна устремляется к развязке событий, которая в реальности оказалась невозможна.

Струсивший в жизни, не отстоявший Иешуа, во сне Пилат обретает новую меру подхода к событиям: в иной реальности он способен на иррациональные поступки, «согласен погубить» себя во имя спасения бродяги со странными идеями, и это делает его счастливым («Казни не было! Не было! <...> жестокий прокуратор Иудеи от радости плакал и смеялся во сне» – 5, 310).

В момент пробуждения, да и позже, прокуратор не может интерпретировать сон как вещий, однако этот сон таков по сути, он насквозь символичен и передает будущее буквальным его воспроизведением. Время в нем бежит навстречу настоящему, делая возможным видение собственной посмертной судьбы. Ему суждено подниматься по лунной дороге с человеком в разорванном хитоне, с обезображенным лицом. Такова в романе Булгакова посмертная судьба прощенного игемона, восходящего по лунному лучу вместе с Иешуа.

Сын короля-звездочета... –

см. комментарий к гл. 2-й.

Касаясь происхождения Понтия Пилата, Булгаков дает пересказ немецкой легенды, приведенной в книге *G.A. Müller «Pontius Pilatus, der fünfte Prokurator von Judäa und Richter Jesu von Nasareth» (Stuttgart, 1888)*: «В Майнце жил король Ат, который умел читать судьбу людей по звездам. Будучи однажды на охоте, он прочел по звездам, что если в этот час от него зачнет

женщина, то родится ребенок, который станет могущественным и прославится. Так как король находился слишком далеко от Майнца, чтобы послать за супругой, он приказал выбрать для него какую-нибудь девушку по соседству. Случилось так, что ею стала прекрасная дочь мельника Пила. Она и родила Пилата...» (цит. по: Галинская 1989: 274).

Существует и другое объяснение имени Пилат (*Pilatus*): это прозвище, происходящее от названия метательного дротика *pillum*, означает «копьеметатель». Предполагают, что оно было третьим именем, которое носил каждый римлянин и свидетельствовало о заслугах предков Понтия Пилата. Наместничество в Иудее передавалось представителям сословия всадников, к которому и принадлежал Пилат.

Родовое имя Пилата – Понтий – в апокрифах возводится к названию малоазийской области Понт, в средневековом сочинении «Смерть Пилата» указано, что он родился в понтийском городе Амасия.

Голубая дорога перед прокуратором провалилась –

в контексте МиМ лунная голубая дорога – своеобразный мост, соединяющий локус Иешуа и земные пространства. Сон прокуратора вызывает ассоциацию с одним моментом в культуре зороастризма: переход в загробное царство, райскую обитель совершается по некоему мосту, который проваливается под недостойными, пропуская праведников. Пилат, предавший Иешуа казни, мучительно переживает содеянное, что отражается в его сновидениях. Позже, пройдя наказание в 12 тысяч лун, он осилит эту лунную дорогу (ср. вещий сон Ивана в конце романа). Вопрос о случайности или неслучайности совпадения сна прокуратора и одного из зороастрийских образов суда над неправедниками, как и шире – вопрос о знании писателем «Авесты» – остается открытым в силу почти полной непроясненности темы Востока в творчестве Булгакова. Вместе с тем оснований для вычленения «зороастрийского кода» в МиМ достаточно. Перечислим лишь упоминание Аримана, дуалистическую концепцию ро-

мана, проблему выбора добра и зла и личной ответственности человека, огнепоклонничество героев и идею гибели мира в огне, свет как высшую сферу в божественной иерархии, встречу праведника с прекрасной женщиной, которая может вести по мосту, мотив губительной жары, как изобретение Аримана (крестные муки Иешуа), мотивы вечной жизни и чудодейственного напитка (ср. сома «Ригведы» и «Авесты»), возносящего в бессмертную обитель. Не стоит упускать из вида и биографический аспект – кавказскую «дьяволиаду» писателя.

нищий из Эн-Сарида –

в первой машинописной редакции 1938 года было упоминание Эн-Сарида в качестве места рождения Иешуа (5, 668). Предположительно Булгаков взял это название у Фаррара. Эн-Сарид – арабское название Назарета. Позже писатель заменил его Гамалой, однако упоминание Эн-Сарида сохранилось в тексте как след незавершенной правки романа.

«Материалы к роману» свидетельствуют об интересе писателя к Назарету, который он в основном ищет в авторитетнейшем, по его мнению, источнике – «Жизни Иисуса Христа» Ф. Фаррара.

я не сумел уберечь Иуду из Кириафа –

вторая часть беседы Понтия Пилата и Афрания, после убийства Иуды, строится на игре понятиями лжи и правды, награды и наказания. Благодарность Пилата относится именно к убийству, хотя на непосвященный взгляд выглядит как утешение Афрания, упустившего Иуду за городом.

Афраний изображен в романе как бесстрастный и беспринципный скептик. Сами его действия амбивалентны: он то наблюдает за порядком во время казни Иешуа, то организует убийство его доносчика, замещая в этом качестве игемона, тайного последователя казненного. Однако при этом Афраний не обнаруживает собственных симпатий и антипатий, оставаясь всего лишь великолепным профессионалом.

Валерий Грат –

предшественник Пилата в должности, т.е. четвертый прокуратор Иудеи (15–25 или 26 н.э.), был послан в Иудею Тиверием и пробыл там 11 лет. Во время его прокураторства в Иудее было спокойно, хотя он сменил четырех первосвященников, последним из них стал Иосиф Каиафа.

Не покончил ли он сам с собой? –

с некоторым отходом от канонической версии самоубийства Иуды Булгаков изображает сам момент зарождения этого мифа, который с помощью тайной полиции будет далее распространен в Ершалаиме. Затем, в несколько видоизмененной редакции, он дойдет до потомков: «И бросив серебреники в храме, он вышел, пошел и удавился» – Мф. 27:5). Эта версия нашла отражение и в литературе, в частности, в «Иуде Искариоте» Л. Андреева.

Пилат прочел: «Смерти нет...» –

эта фраза, текстуально совпадая с частью записи, сделанной Левием Матвеем во время казни (ср. «Солнце склоняется, а смерти нет» – 5, 171), косвенным образом подтверждает и достоверность записанных далее на пергаменте слов Иешуа: «...большего порока... трусость» (5, 319). Переданные Пилату Афранием, эти слова («Единственное, что он сказал, это, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость» – 5, 296), по ошибочному мнению некоторых исследователей (напр., A. Barratt), были выдумкой Афрания.

сладкие весенние баккуроты... –

баккуроты – молодые плоды фигового дерева (т.е. смоковницы). Булгаков нашел это слово у Фаррара, который называет «первые созревшие плоды смоковницы», фиги-скороспелки, «баккурофами» (Фаррар 1893: 416) и объясняет, за что Христос проклял бесплодную смоковницу. В «Материалах к рома-

ну» сохранились записи, свидетельствующие об источнике: «Баккуроты плоды фигового дерева. Пасхальный ужин см. у Фарр. Стр. 679» (562-8-1-28 об.).

Мы увидим чистую реку воды жизни... –

записи Левия Матвея, хотя и объявлены Иешуа неверными, не соответствующими тому, что он говорил, вплотную подводят нас к Новому Завету. Если баккуроты связаны с евангельской темой лишь косвенно, то записанные Левием Матвеем слова «Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» являются парафразом предсказаний Апокалипсиса: «...жаждущему дам даром от источника воды живой» (Откр. 21:6) «...и показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл» (Откр. 22:1).

«Вели мне дать кусок чистого пергамента» –

справедливым представляется объяснение Г. Эльбаума относительно цели, с какой Левий Матвей просит пергамент, – «закончить историю Иуды» (Эльбаум 1981:23). Таким образом, в романе трижды (важнейшее в булгаковской символике число) акцентирована тема завершения текста, столь значимая для «закатного романа», оговоренная «заклинаниями» на полях рукописи. Просьба Левия Матвея начинает этот ряд: его «хартия», запечатлевшая слова Иешуа и обстоятельства его казни, исписана до конца, но открывшиеся Левию обстоятельства смерти Иуды (как и обретение Иешуа еще одного, тайного ученика) также должны быть зафиксированы.

Помимо намерений Левия Матвея довести до конца свой текст, следует отметить также окончание мастером в инобытии своего романа, а также вещий сон Ивана Бездомного в эпилоге, завершающий обе сюжетные линии МиМ – ершалаимскую (изображением Понтия Пилата, беседующего с Иешуа на лунной дороге) и московскую (уходом к Луне мастера и Маргариты).

Глава 27. КОНЕЦ КВАРТИРЫ № 50

целый этаж в одном из московских учреждений –

имеется в виду печально знаменитая Лубянка, здание на Лубянской площади, ОГПУ-НКВД (у Булгакова вполне прозрачно описанное как «массивное» здание с окнами, «выходящими на большую площадь»). Учреждение, которое занимало это здание, названо прямо только в ранних редакциях МиМ. В дальнейшем его наименование табуировано, хотя и в ранних вариантах подчеркивалась его вездесущесть и общеизвестность (например, в сентенции из 6-й редакции: «Когда человек уходит и пропадает, нетрудно догадаться, что случилось с ним» – 562-7-7-135).

в доме у Каменного моста –

имеется в виду Большой Каменный мост, возле которого в 1928–1931 гг. был построен т.н. Дом правительства. В нем, как правило, жили крупные государственные чиновники (в МиМ это – место жительства Семплеярова, указывающее на занимаемый им высокий пост).

про саратовскую племянницу... –

хотя в главе 12-й, «Черная магия и ее разоблачение», степень родства приезжей из Саратова определена как «дальняя родственница», Булгаков вновь поддерживает «литературное поле» романа, отсылая читателя к предпоследнему явлению комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», где Фамусов, желая наказать дочь, грозится отправить ее «...к тетке, в глушь, в Саратов!». Саратов входит в личную «географию» писателя: его первая жена, Т. Лаппа, приехала в Киев из Саратова, где доводилось бывать и Булгакову.

«Астория» –

гостиница в Петербурге (Ленинграде) на Исаакиевской площади, построенная в 1911–1913 гг. архитектором Фридери-

ком Лидвалем. Приезжая в Ленинград, Булгаков неизменно останавливался именно в этой гостинице, и № 412-й (ср. с номером отделения, которое выдало паспорт Поплавскому, дяде Берлиоза) был одним из номеров, где он любил жить.

заведующий репертуаром одного из московских театров –

можно полагать, что, наподобие художников Возрождения, на периферии этого мини-сюжета Булгаков запечатлел самого себя в период работы в Большом театре консультантом-либреттистом.

двенадцать человек осуществляли следствие –

указание на полуинфернальный характер ведомства, ибо число 12, традиционно ассоциирующееся с евангельскими текстами, наделено в романе семантикой дьявольского (см. примечание к главе 5-й).

были снаряжены как следует –

операция по аресту «шайки преступников» описана подробно, начиная с высадки группы из трех машин и прозрачной конспирации участников – одеты в штатское, большая группа делится надвое, проходят к квартире через разные подъезды. Резкое снижение сцены происходит за счет введения в текст иронической реплики Азазелло, разоблачающей старательность маскировки: «А это нас арестовывать идут». Далее повторяется прием мультиплицирования сыщиков, стерегущих квартиру под маской водопроводчиков: «Там двое каких-то водопроводчиков возились с гармоникой парового отопления. Шедшие обменялись с водопроводчиками выразительным взглядом. – Все дома, – шепнул один из водопроводчиков, постукивая молотком по трубе» (5, 332).

Маскарадная часть заканчивается, и представители всемогущей организации демонстрируют свое снаряжение – отмычки, черные маузеры, тонкие шелковые сети, аркан, марлевые

маски, ампулы с хлороформом – и сноровку: «своевременно подошли с черного хода», «мгновенно рассыпались по комнатам», на «противопожарной лестнице» устроился агент, а на крыше расположилась охрана, «стерегущая дымовые трубы». В пятую редакцию была введена гротескная сцена «нетрадиционных» методов борьбы с преступниками: использование «сильного гипнотизера», оказавшегося, впрочем, совершенно бессильным (Булгаков 1993: 261). Хорошо продуманная операция проваливается, ГПУ посрамлено самым недвусмысленным образом: издевками кота, его демагогическими речами о своей неприкосновенности, рыданиями и прощанием с жизнью, «свинским притворством» и абсолютной неуязвимостью, «бешеной», но безрезультатной пальбой.

кот древнее и неприкосновенное животное –

Бегемот не преувеличивает: кошки считались в Древнем Египте священными животными, а в некоторых мифологиях – персонификацией божества. Их хвосты украшались драгоценностями, а их тела после смерти подвергались бальзамированию.

ремиз –

в некоторых карточных играх означает недобор установленного числа взяток.

глоток бензина –

чудодейственный напиток, благодаря которому мастер и его подруга обретают бессмертие (см. комментарий к 30-й главе), дублирован в сцене «гибели» Бегемота пародийным эквивалентом – глотком бензина, возрождающим застреленного агентами ГПУ кота. Возможно, в этой детали есть отсылка к реальности 1920-х гг., когда, несмотря на борьбу государства с нарушением винной монополии, пили не только самогон, но порой и бензин, добавляя в него специи (т.н. «бензоконьяк» – Андреевский 1998: 245).

дуя зачем-то в дуло браунинга и плюя себе на лапу –

пример реализации сказочного языкового кода (например, в сказке «Волк и три поросенка» повторяется формула: «Волк дунул, плюнул – снес весь дом»). Чаще всего употребляется в описании неких магических действий.

Глава 28. ПОСЛЕДНИЕ ПОХОЖДЕНИЯ КОРОВЬЕВА И БЕГЕМОТА

Торгсин –

сокращение, означавшее «торговля с иностранцами». Торгсины – специальные магазины, открытые в начале 1930-х гг. для торговли на иностранную валюту, золото, серебро и боны (давались в обмен на драгоценности). Летом 1930 г. при Наркомате торговли была образована специальная контора по торговле с иностранцами на территории СССР. Вначале покупателями этих магазинов были главным образом иностранцы. «Вход советским гражданам в эти магазины был закрыт. Более того, островки изобилия засекречивались – не рекомендовалось прибегать к широкой рекламе и выставлять в витринах ширпотреб. В то время уже звучало слово „торгсин“, но означало оно только торговлю для иностранных туристов» (Осокина 1995: 86).

Советские граждане смогли пользоваться Торгсином с осени 1931 г. Слово «торгсин» вошло в жизнь советских людей и скоро стало широко известно за рубежом. Так, 5 февраля 1932 г. газета «Таллинский русский голос» в статье «Новые деньги в СССР» сообщала: «В крупных городах Советской России открылся ряд магазинов для продажи продуктов иностранцам» (Таллинский 1932: 2).

В период расцвета в СССР насчитывалось полторы тысячи магазинов, было и представительство за рубежом.

В числе постоянных покупателей Торгсина были ювелиры и зубные врачи, получатели крупных переводов из-за границы, иностранцы и спекулянты. При этом в условиях полуголодного существования большинства граждан в городе

и голодного мора в деревне пролетарское государство продавало товары своим гражданам дороже, чем за границу (животное масло – 170% экспортной цены; растительное – 381%; сахар – 380%; см. об этом Осокина 1995). Магазины Торгсина просуществовали немногим более 5 лет. Все операции в них были прекращены с 1 февраля 1936 г.

В МиМ отразилось восприятие Торгсина советскими обывателями как особого рода ловушки. В их представлении Торгсин облегчал работу «органов»: он, как лакмусовая бумажка, выявлял крупных держателей ценностей и позволял «брать их с поличным». Известно, что «число арестов в магазинах Торгсина возрастало накануне больших праздников, когда ОГПУ/НКВД готовилось рапортовать о проделанной работе» (Осокина 1995: 99).

В сущности, «закрытый» ресторан Дома Грибоедова, магазин Торгсина, театр во сне Никанора Босого – все это разные стороны московской жизни, опутанной паутиной НКВД.

Писатель был знаком с Торгсинами не понаслышке, поскольку, получая хотя и жалкий процент отчислений от зарубежных постановок своих пьес, был покупателем этих магазинов. В дневнике Е.С. Булгаковой встречается запись об их походе в Торгсин накануне приема в посольстве США (см. комментарий к 23-й главе). Приглашение обязывало Булгакова прийти на прием во фраке или черном пиджаке, но черного костюма у Булгакова не было: «Сегодня с М.А., зайдя сначала к портному Павлу Ивановичу, пошли в Торгсин. Купили английскую хорошую материю по восемь рублей золотом метр. Приказчик уверял – фрачный материал. <...> Купили черные туфли, черные шелковые носки» (Дневник 1990: 90).

история Гаруна-аль-Рашида –

Харун ар-Рашид (763 или 766–809), халиф из династии Аббасидов, один из персонажей Шахерезады в сказках «Тысяча и одной ночи». Легенда гласит, что Харун-аль Рашид, идеальный правитель, который заботился о благе подданных, переодевался в простую одежду и, неузнанный, ходил ночью по

городу, чтобы посмотреть, как живется народу. После этих прогулок мошенники и рвачи бывали жестоко наказаны.

сиреневый клиент –

на деле лжеиностранец, агент ГПУ или спекулянт. При первой, журнальной публикации сцена в Торгсине подверглась купированию. Следует отметить, что «сиреневый клиент» – не первый лжеиностранец в творчестве писателя (см. рассказ «Ханский огонь»).

Палосич –

так звучит произнесенное скороговоркой имя *Павел* и отчество *Иосифович.*

Мельпомена –

в греческой мифологии одна из девяти муз, покровительница трагедии. Изображалась в венке из плюща с трагической маской и палицей в руке. *Полигимния* – муза и покровительница гимнов. *Талия* – муза комедии.

«Ревизор» –

(1836) – знаменитая комедия Н.В. Гоголя занимала в сознании и творчестве Булгакова важное место. Киносценарий по «Ревизору» для киностудии «Украинфильм» был у Булгакова в работе параллельно с МиМ с 25 августа 1935 г. (вначале он пишет один, затем с режиссером М.С. Каростиным). В конце 1935 г. они опубликовали вариант сценария под названием «Необычайное путешествие, или Ревизор (по Гоголю)». Начатые съемки фильма были прекращены в феврале 1936 г.

Гоголем Булгаков неизменно восхищался: «Какая фигура! Какая личность!» (Письма 1989: 262). Известно, что в последние недели жизни писатель, «уже лишенный зрения, бесстрашно просил ему читать о последних жутких днях и часах Гоголя» (Письма 1989: 544). «Своей чугунной шинелью» Гоголь укрыл Булгакова после его смерти: на могиле писателя установлена гоголевская Голгофа – камень с могилы Гоголя.

В МиМ (как и в других произведениях писателя) встречается ряд реминисценций из Гоголя. Булгаков был автором инсценировки поэмы «Мертвые души» для МХАТа (1930), написал «Похождения Чичикова» (по мотивам «Мертвых душ»; 1922).

поспевает будущий автор «Дон Кихота» –

это ироническое соотнесение писательского клана с оранжерейными овощами и фруктами, т.е. фиксация его принадлежности к гастрономической сфере, утонченно структурированной в романе. В перечислении даны названия произведений значимых для Булгакова писателей – Сервантеса, Гете, Гоголя, вершинных явлений мировой литературы.

Софья Павловна –

имя и отчество героини комедии «Горе от ума» Грибоедова, данные писателем «бледной и скучающей гражданке», которая с неизвестными целями записывает в конторскую книгу посетителей ресторана, – еще один игровой штрих литературного, «грибоедовского» кода романа, усиленный тем, что ресторан находится в Доме Грибоедова (см. комментарий к гл. 5-й). Мир МАССОЛИТа – это мир, закрытый для Достоевского, но открытый для лже-Скабичевского и лже-Панаева, под именами которых проникают в ресторан прислужники сатаны.

Ваши удостоверения? –

по замечанию Л. Фейхтвангера, пропуск – самая первая бумажка, которую следует иметь в России. Различного рода удостоверения, справки, договоры, контракты, литературные доносы (статьи о романе мастера), телеграммы, медицинские заключения и т.п. оказываются в МиМ ложными, не отвечающими действительности (как, например, телеграмма – свидетельство о подлинности почерка Степы Лиходеева, «контракты» иностранца с Патриарших прудов и его паспорт и пр.). В конечном итоге они становятся знаком сата-

нинской эпохи с ярко выраженными чертами оборотничества и признаками полной инверсии нормы и аномалии. В МиМ невозможна «окончательная бумажка», («фактическая», «настоящая»), которую так хотел получить профессор Преображенский (см.: Туровская 2002).

Достоевский умер <...> Достоевский бессмертен! –

эта фраза, выводящая имя Достоевского на уровень поверхностной структуры текста, имеет «дублера» в «Жизни господина де Мольера»:

«– <...> Государь! Мольер умер!
И Людовик XIV, сняв шляпу, скажет:
– Мольер бессмертен!» (4, 231).

В несколько трансформированном виде, обыгрывающем политическое клише – бессмертие теоретиков и вождей революции, – эта фраза встречается в фельетоне «Египетская мумия»:

«А где теперь живет Карл Маркс? <...> Он живет в сердцах пролетариата» (2, 475).

Сравним также лозунг «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!» с граффити в подъезде дома по Садовой, 10, где расположена «нехорошая квартира»: «Бегемот жил! Жив! Будет жить!» (запись 1995 г.).

Панаев –

И.И. Панаев (1812–1862) – третьестепенный прозаик, мемуарист, один из редакторов основанного Пушкиным журнала «Современник» (1834–1846), который после смерти Пушкина издавался Жуковским, П.А. Плетневым, а позже, в 1846 г., Н.А. Некрасовым и И.И. Панаевым.

Скабичевский –

А.М. Скабичевский (1838–1910) – третьестепенный критик и публицист, печально известный «пророчеством», что Че-

хов «умрет под забором», в 1890-е гг. – объект уничижительной символистской критики (Д. Мережковский).

Вполне вероятно, что в паре Панаев и Скабичевский представляли пародийную перекличку с героями Булгакова по принципу толстый/тощий: И.И. Панаев на карикатурах изображался тощим и длинным, а Скабичевский – упитанным (указано Ф. Балоновым).

бедуинский бурнус –

одеяние арабов-кочевников, накидка с капюшоном.

у архитекторского съезда оторвал... –

имеется в виду первый Всесоюзный съезд архитекторов (Москва, 16–26 июня 1937 г.), проходивший в Колонном зале Дома союзов.

бежали недообедавшие писатели –

очередное звено сквозного для МиМ мотива прерванной трапезы, который по-разному проявляется на страницах романа. Этот мотив скрыто, в свернутом виде присутствует уже в начальной сцене романа (Берлиоз, собирающийся на заседание с последующим ритуальным ужином в ресторане). На поверхности текста он представлен в такой последовательности: вынужденный завтрак Лиходеева с Воландом, прерванный чудесным перемещением в Ялту; трапеза Босого, в которую вмешались «компетентные органы», прерванная еще раз в его сне; эпизод с не успевшим вкусить курицу Поплавским; сцена с буфетчиком, облитым вином и вынужденным уйти из гостеприимной квартиры № 50; инсценированная свитой Воланда сцена «только что оставленного» завтрака в кв. № 50, и, наконец, заключительная сцена в Доме Грибоедова, где «феноменальное чутье» подсказало шефу ресторана, что обед двух его посетителей (Коровьева и Бегемота), «хотя будет и обилен, и роскошен, но крайне непродолжителен» (5, 347). Чутье не обманывает флибустьера. Через некоторое время благодаря вмешательству тех же «орга-

нов» «по асфальтовым дорожкам» побежали «недообедавшие писатели», официанты, «Софья Павловна, Боба, Петракова, Петраков» (5, 348). Сцена прерывания «массовой» трапезы обрамляет московский сюжет: в первом случае в ресторане Грибоедова она прервана известием о смерти Берлиоза, правда, лишь на время («...В самом деле, не пропадать же куриным котлетам де-воляй?» – 5, 62) во втором – стараниями «неразлучной парочки» из свиты Воланда.

Вероятно, в подкладке сцен, репродуцирующих мотив прерванной трапезы, лежат булгаковские представления о смысле наград и наказаний, создающие большую, чем просто пародийное дублирование, функциональную и смысловую нагрузку мотива в романе в целом. Вынужденность прерывания трапезы подразумевает «высшую неприятность» для героев и означает лишение высшего блага в их ценностной иерархии. Вместе с тем это наказание – своего рода пародия на высказывание Воланда о том, что каждому будет дано «по вере его». В отличие от дантовских чревоугодников, кающихся в шестом круге ада, булгаковские, наказанные не за собственно чревоугодничество, а за отказ от духовных и нравственных ценностей, понесли кару при жизни и метафорично: они лишены удовольствия вкушать излюбленные блюда. Вспомним также судьбы некоторых персонажей, обретших в Эпилоге более подобающее их сущности «гастрономическое», не связанное с искусством, место в жизни: Семплеяров назначен «заведующим грибнозаготовочным пунктом»; Лиходеев – «заведующим большим гастрономическим магазином» (5, 378–379). Выпадает из этой системы наказаний и приговорен «к высшей мере наказания» буфетчик, извративший саму суть своей профессии.

с двумя балыковыми бревнами под мышкой –

описание котом процесса «спасания» семги – побежал в кладовку, спас семгу (5, 352) – представляет собой балагурное пародирование сцены с «двумя увесистыми балыками», которые «спасает», покидая Дом Грибоедова, Арчибальд Арчибальдович. Как отметил Б. Бахтин, эта деталь – балык – «при

всей игре булгаковской фантазии» могла быть навеяна «Мертвыми душами» Гоголя (Бахтин 1988: 335).

Глава 29. СУДЬБА МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ ОПРЕДЕЛЕНА

одно из самых красивых зданий в Москве –
имеется в виду т.н. *Пашков дом,* выстроенный в 1784–1786 гг. для П.В. Пашкова архитектором В.И. Баженовым (1737–1799). В начале XX в., до 1925 г., в нем находился Румянцев-ский музей, сейчас это одно из старых зданий Российской государственной библиотеки.

положив острый подбородок на кулак, скорчившись на табурете и поджав одну ногу под себя... –

исследователи отмечали сходство позы Воланда со статуей «Мефистофель» работы М.М. Антокольского (1843–1902).

мне больше нравится Рим –

ассоциация с Римом отражает постоянный и серьезный интерес Булгакова к идее повторяемости всемирной истории. В его творчестве эта идея в большой мере воплотилась в теме «мировых городов», в ряд которых у писателя в разных произведениях вставали Киев, Константинополь, Петербург, причем каждый из них прямо или косвенно сопоставлялся с Римом. В первом же романе, «Белая гвардия», Булгаков моделирует образ Киева как города вневременного, вечного, единственного, давая ему название Город, что еще более подчеркивает его принадлежность истории всего человечества, где это имя – *Urbs* – было закреплено за Римом. В пьесе «Бег» сходным образом изображен «второй Рим» – Константино-поль. В МиМ ряд «мировых городов» образуют Ершалаим (Иерусалим), Рим и Москва.

Изображение этих городов в творчестве Булгакова неизменно начиналось с высокой ноты и заканчивалось гибелью. Так, Киев в «Белой гвардии» переживает падение, уподобля-

ясь не только Риму, но также Содому и Гоморре, и «великой блуднице» Вавилону, а Константинополь переходит в кошмар сна. Булгаковскую Москву в МиМ объединяет с Римом прежде всего мотив пожаров. Огонь, которым все завершают Воланд и его свита (ср. реплику Азазелло перед отлетом из подвала вместе с мастером и Маргаритой: «Тогда огонь! Огонь, с которого все началось и которым все заканчивается» – 5, 360), ассоциируется с великим пожаром Рима, сожженного варварами в 64 году н.э.

В МиМ Булгаков выстраивает авторский «московский миф» по аналогии с «петербургским мифом», который основан на проклятии Евдокии Лопухиной, предсказавшей гибель Петербурга: «Месту сему пусту быть». Москва как естественно возникшая, старая столица в сознании россиян традиционно была противопоставлена Петербургу. Булгаков обыгрывает это противопоставление, сохраняя в то же время параллель с Римом. Если Петербург по преданию должен был раствориться в водной стихии, в сырости – уйти в болота, в туманы, то Москва погибает в огне пожаров и зарниц. Учитывая обычную для МиМ многоплановость, в семантическом поле «история» пожара Москвы, безусловно, ассоциируется с Отечественной войной 1812 г., а в постоянно поддерживаемой иронической тональности повествования мотив пожара сопрягается с «грибоедовской» линией романа и обнаруживает скрытое присутствие хрестоматийной цитаты: «Пожар способствовал ей много к украшенью» (ср. в этой главе диалог Воланда и Коровьева о сгоревшем Доме Грибоедова, который будет отстроен и станет «лучше прежнего» – 5, 352).

Из упомянутых в последнем романе «мировых городов» спасение обретает лишь Ершалаим. В каноническом тексте мы видим прощенного Пилата, который устремляется по лунному лучу навстречу Иешуа от Ершалаима с его пышно *разросшимся* (но не *заросшим*) за две тысячи лет садом.

Панорама огромного города на закате вызывает у исследователей разные (и во всех случаях вполне обоснованные в силу знакомства Булгакова с называемыми источниками) ассо-

циации: со сценой прощания графа Монте-Кристо на вершине холма Вильжюиф с Парижем (М. Безродный); с описанием Рима в одноименной повести Гоголя (М. Чудакова) и в романе Г. Сенкевича «Камо грядеши?» (Петровский 1991: 29–30). О связи Москвы с Римом через роман М. Загоскина «Искуситель» см.: Вайскопф, Толстая 1994: 87–90.

Это горит Грибоедов –

в данном случае огонь связывается Булгаковым с эсхатологической проблематикой: пожары – знак начала Страшного суда и воздаяния по делам, и праведнику суждено выйти из испытания огнем невредимым. Не случайно огонь в МиМ, в вариантах и каноническом тексте романа, пожирает самые «сатанинские» точки столицы: Торгсин на Смоленской, Дом Грибоедова (его уничтожение в огне представало «перед безумным воспаленным» взором героя «в виде обуглившихся развалин» еще в набросках 3-й редакции (562-6-3-2 об.). Список продолжает известный дом Нирнзее (Гнездниковский переулок, 10, где в 1920-е гг. находилась московская редакция берлинской газеты «Накануне»; об этом доме см.: Бессонов, Янгиров 1990); квартира № 50 в доме 302-бис по Садовой и т.д. По масштабам это пожар, аналогичный тому, который уничтожил Рим (ср. Булгаков 1993: 435). Параллельно развивается тема сгорания прежней жизни и страданий героев, предваряющая их воскресение (ср. надписи *Ignis sanat* – Огонь лечит – и *Igne Natura Renovatur Integra* в комнате Булгакова в Киеве, а также запись *Quod medicamenta non sanat, mors sanat* – Что не излечивают лекарства, излечивает смерть – Воспоминания 1988: 54).

Мотив пожара сводит в одну точку и библейский огонь, настигший Содом и Гоморру, и Рим I века н.э., и столицу советской России XX в., соединяя прошлое, настоящее и будущее, уничтожая границы между ними и создавая особое мифологическое пространство романа (см. Гаспаров 1994). О проекции романа в связи с мотивом пожара на «Бесов» Достоевского см.: Чудакова 1976.

из стены вышел <...> выпачканный в глине мрачный человек в хитоне –

в произведениях Булгакова пласты мировой истории взаимопроницаемы и персонажи могут попадать в иные эпохи и страны и возвращаться оттуда («Блаженство», «Иван Васильевич», МиМ). Таково и появление Левия Матвея в Москве XX в., в эпоху, отстоящую от ершалаимских событий на 2000 лет.

что бы делало твое добро, если бы не существовало зла –

Добро и Зло, свет и тьма разведены у писателя по «разным ведомствам» единой иерархии, они изначально присущи миру, составляя его естество, практически равновелики и взаимосвязаны. Из последующего разговора ясно, что Воланд «курирует» зону «покоя» (и может даровать ее мастеру), а Иешуа – зону света. Такая дуалистическая концепция добра и зла, света и тьмы, их равновесия, составляющая булгаковскую концепцию Вселенной, закономерно вызывает у исследователей ассоциации с учениями богомилов, катаров, альбигойцев. Интересно вспомнить также апокрифическое Евангелие от Филиппа, отражающее уже новые гностические веяния: «Свет и тьма, жизнь и смерть, правое и левое – братья друг другу. Их нельзя отделить друг от друга» (Апокрифы 1994: 33), или Евангелие от Фомы – попытку объединить раннее христианство с египетской мистической традицией.

Однако эта гностико-манихейская по сути своей концепция дополнена в МиМ разного рода отсылками к действительному злу, о котором мастер шептал в клинике на ухо Бездомному и в глазах его при этом «плавал и метался страх и ярость» (5, 145). В романе, таким образом, ставится вопрос о типологии зла, который Булгаков пытается осмыслить разнообразными способами – от гротескно-юмористических сцен с озорным котом, блюстителем правды (вспомним хотя бы его схватку с представителями «органов» или поведение в Доме Грибоедова и Торгсине), до разветвленной системы «преступлений» разных персонажей и следующих за ними

«наказаний» (от тяжкого наказания небытием, как в случае с Берлиозом, до превращения Варенухи в «отца-благодетеля» контрамарочников и т.д.).

«Он... просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера...» –

слово «просит», чрезвычайно значимое в данном тексте, появилось в романе далеко не сразу. В ранних редакциях Булгаков делает Воланда подчиненным Иешуа, от которого Воланд получает распоряжения – ему велено унести главных героев из Москвы. Однако в последней редакции Воланд и Иешуа одинаково всесильны. Отсюда, а не из вежливости Иешуа (как полагают некоторые исследователи) возникает принципиальная для автора формулировка «просьбы», адресованной равному (ср. «общение» Бога и Мефистофеля в «Фаусте» Гете).

Он не заслужил света, он заслужил покой... –

одно из наиболее затемненных мест булгаковского романа, вызывающее неизменные дискуссии исследователей как по вопросу о генезисе понятий (концепты *вечного покоя* и *света* исследователи чаще всего возводят к дантовской космогонии – Йованович 1989 – или к философии Г. Сковороды – Галинская 1989), так и об их семантике. Одни склонны считать, что покой у Булгакова связан с христианским представлением о смерти и должен восприниматься только как художественный образ, который «понимается как неполнота посмертного бытия души – и более ничего» и которому не следует приписывать особое философское значение (Лесскис 1999: 381). Другие, напротив, склонны придавать этому понятию глубокие философские смыслы, видя в нем важнейший мистический концепт Булгакова (Галинская 1986, Новикова 1995 и др.).

Следует отметить, что разночтения романа связаны прежде всего с непроясненностью «строения» булгаковского Космоса. Он не вписывается ни в девятичастную иерархию небесных сфер, ни в дантовскую картину семи небес, ни в какую-либо

еще известную в культуре систему. Глубоко индивидуальная булгаковская космология вообще плохо поддается описанию, хотя составляющие ее уровни так или иначе названы. Это «бездна», земное бытие, «площадка» (нечто вроде чистилища, на которой находится 12 тысяч лун Пилат), «вечный приют», «покой», «свет», некий «новый» Иерусалим, увиденный мастером в инобытии, и Луна. Их иерархическое соотношение четко не очерчено, этим и обусловлено то обстоятельство, что одни видят в «покое» награду, быть может, «более высокую», чем «свет» (Curtis 1987). Другие (Лесскис 1990: 623, Pittman 1991, Яновская 1992) рассматривают «покой» едва ли не как наказание за капитуляцию и отказ от творчества, вследствие чего мастер и не награжден «светом» (при этом «свет» чаще всего связывают напрямую с христианским понятием Света, несмотря на то, что многочисленные отклонения от христианского канона – одна из заметных особенностей романа).

В любом случае само понятие «покоя», видимо, намеренно не проясненное автором, не тождественно понятию смерти как полного успокоения тех, кто при жизни страдал сверх меры («кто много страдал перед смертью <...> без сожаления покидает туманы земли <...> он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна... [успокоит его]» – 5, 367). Скорее, оно означает выход за пределы земного бытия, прорыв в запредельное, воскрешение для новой жизни и некой новой деятельности и ступень к последующему восхождению. Если в раннем варианте мастеру указывалось: «Ты награжден. Благодари бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем никогда больше не вспоминай. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил» – с одновременным «урезанием» награды: «Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь, ты не покинешь свой приют» (562-7-3-3 об. – 4), то в каноническом варианте мастер и его верная подруга не только не остаются в «вечном приюте», но и поднимаются по лунному лучу именно в локус Иешуа (см. примечания к Эпилогу).

В любом случае сюжетные и смысловые пути романа выводят нас за сферу эмпирического бытия, описывая воздая-

ние, обещая вечную жизнь, победу над смертью, проникновение в верхние ярусы мирового бытия.

Совершенно очевидно и другое: понятие покоя – в биографическом, «земном» изводе – было для писателя желанным образом земного бытия, отвечающим ментальным установкам его личности с самого детства, когда в веселом и шумном доме Булгаковых возникало острое желание «лампы и тишины», «благостного» покоя, ставшее почти *idée fixe* во время Гражданской войны и в бездомные годы в Москве 1920-х гг. Стремление к освобождению от тревог и страданий, любовь к «покою и тишине» (5, 488), жажда покоя и творчества («покоя и воли») оставались лейтмотивом жизни писателя в 1930-е гг., становясь в то же время ключевым мотивом всего творчества Булгакова и последнего его романа, где покой уже нерасторжимо связан с бессмертием творческой личности.

Эта связь не раз представлена в разных модификациях, как, например, в выборе эпиграфа из Жуковского к пьесе «Бег» («Бессмертье – тихий, светлый брег;/ Наш путь – к нему стремленье./ *Покойся*, кто свой кончил бег!..»). При всех коннотациях понятия *покоя* со смертью (ср., например, «жаль, успокоился командир» (3, 71) в значении «умер»), последняя оказывается преддверием новой жизни для художника-творца. Оттого «глубокая и кровная обида» сменяется у мастера «горделивым равнодушием», с каким он отворачивается от земного, осмыслив, что это прощание «навсегда»: отход от эмпирического бытия, избавление от страдания, от привязанности к земному миру, «погашение» всех земных обид и желаний.

чтобы ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже –

по-видимому, для Булгакова преданная и самоотверженная любовь в высшей своей точке приравнивалась к творчеству. Поэтому и ставится вопрос о равновеликой с мастером награде для Маргариты.

«...мы кинулись к Тимирязеву!..» –

имеется в виду памятник естествоиспытателю К.А. Тимирязеву (1843–1920), поставленный на Тверском бульваре (на той же улице, где находился Дом Герцена, прообраз Дома Грибоедова).

гроза, о которой говорил Воланд <...> последняя гроза, она довершит все –

описание грозы в Москве еще более подчеркивает параллелизм Москвы и Ершалаима, так как Булгаков использует некоторые текстуальные совпадения (например: «...тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы... Все пропало, как будто этого никогда не было на свете» <о Москве в главе 29-й>; «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты <...>, опустилась с неба бездна и залила <...> Хасмонейский дворец <...> Пропал Ершалаим – великий город, как будто не существовал на свете» <начало 25-й главы>). Параллелизм сцен иллюстрирует важнейший тезис писателя о повторении звеньев истории, определение же «последняя гроза» (5, 352) привносит эсхатологическую ноту.

Булгаковская «эсхатология» безысходна: она не подразумевает обещания нового Начала. Так, в противовес всевозможным вариантам мессианской идеи и идеи грядущего воскресения Москва дана в МиМ отнюдь не в плане «воссияния благодати Святого Духа», а напротив, как город, где правит бал сатана, где торжествует нечисть разного калибра и толка, где распят мастер. Булгаков последовательно ведет тему не обновленного города, «нового Эдема», а своеобразного пандемониума – бесовского царства, обреченного на гибель, без репродуцирования темы возможного спасения для всех. Иными словами, булгаковская Москва переживает свой Апокалипсис.

Глава 30. ПОРА! ПОРА!

Пора! Пора! –

очевидно, сколок со строки известного стихотворения Пушкина: «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит» (ср. сопутствующую финальным главам МиМ тему покоя).

...черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит! –

в игровой атмосфере романа важное место занимают каламбуры и бытовые метафоры, связанные с называнием всуе черта и дьявола, например: «Черт, слышал все...» (Бездомный о незнакомце в первой сцене романа – 5, 18); «Тут и чертовщина с черным беретом» (Лиходеев при виде Воланда в своей спальне – 5, 81); «Черти бы меня взяли» (и от начальника остается один костюм – 5, 185) и т.п. Достаточно широко употребляемые в речи, они на фоне персонажей демонологической линии воспринимаются как реализация метафоры. Нередко Булгаков изображает действия Воланда и его свиты как спародированные или вывернутые наизнанку христианские поступки, поведение и т.п. Библия заклинает верующих не поминать имя Господа всуе, в «сатанинской» же Москве имя дьявола слышится почти на каждом шагу. Так и в данном случае: мастер использует обыденное выражение «черт знает что такое», в то время как хохочущая Маргарита превращает метафору в прямое слово: черт (то есть Воланд) знает и все устроит. Судя по количеству таких двусмысленных выражений в МиМ, эта словесная игра доставляла автору большое удовольствие.

как я счастлива, что вступила с ним в сделку! –

героине «Фауста» Гете дьявол сначала внушает опасение и видом и поведением, а затем становится ненавистен и «непереносимо гадок». В отличие от фаустианского сюжета булгаковская Маргарита восхищена Воландом и его всесилием, да и договор с сатаной не воспринимается как падение героини в силу благородной цели – спасения возлюбленного, вознаграждаемого в конце романа.

Мир вам –

игровой «перевертыш»: помимо того, что эти слова адекватны древнейшему благопожеланию на Востоке – «мир дому сему» – (Фаррар 1893: 321), в устах демона из свиты сатаны они пародируют и обращение-приветствие Иисуса: «мир вам» (Иоан. 20: 19, 26).

Мессир <...> приглашает вас сделать с ним небольшую прогулку –

следующего далее приглашения Маргариты в ранних редакциях не было, и она, подталкивая мастера к уходу, собиралась, по крайней мере на словах, стеречь их общий дом. В ответ на это «...поэт всмотрелся в ее лицо и горькая нежность подступила к его горлу как ком, слезы выступили на глазах. – С ней, – глухо сказал он, – с ней. А иначе не поеду» (562-7-1-21 об.). Приведенная фраза – еще одно свидетельство более обширного присутствия в ранних редакциях автобиографических моментов, впоследствии в большинстве своем исключенных из текста романа. Аналог этому диалогу воспроизведен в дневнике жены писателя, где передан разговор Э.Л. Жуховицкого, по-видимому, одного из информаторов советских карательных органов, с Булгаковым: «Вы поедете за границу, – возбужденно стал говорить Жуховицкий. – Только без Елены Сергеевны!.. – Вот крест! – тут Миша истово перекрестился – почему-то католическим крестом, – что без Елены Сергеевны не поеду! Даже если мне в руки паспорт вложат» (Дневник 1990: 51).

фалернское вино <...> все окрашивается в цвет крови –

занимающее особое место среди напитков, фигурирующих в романе, вино, как правило, появляется в сценах, которые наделены признаками инициационных. Это безусловная отсылка к сохранившимся во многих текстах культуры представлениям о чудодейственном напитке («жертвенное вино», сома «Ригведы» и «Авесты», «эликсир бессмертия» алхи-

миков и масонов, живая/мертвая вода фольклорных памятников). Необычность напитка подчеркнута в этой сцене и ее вариантах: Азазелло называет его «тем самым, которое пил прокуратор Иудеи» (5, 358), вино находится в «заплесневелом кувшине», завернутом в «темную гробовую парчу», и окрашивает окружающее в «цвет крови».

Переходу мастера и Маргариты в иное измерение предпослана сцена последней трапезы мастера, описываемой с оглядкой на ритуалы приобщения к вечной жизни. Это некий «обряд», создаваемый за счет деформации христианского ритуала, амбивалентность которого не вызывает сомнений: за «евхаристией», исполняемой персонажем инферно, в конечном итоге стоит воля инспирировавшего ситуацию Иешуа. «Участник» таинства, древнее вино, по сути – дарующий бессмертие чудодейственный «золотой напиток», которым и аранжирован момент перехода мастера и его верной подруги в инобытийные сферы. Во имя сохранения целостности выстраиваемой модели, светлое фалернское вино писатель превращает в красное, цвета крови вино инициационных актов.

Он упал навзничь... –

в последней прижизненной редакции предсмертные минуты жизни мастера сопровождало описание («Зал с золотыми колоннами. Рукопись с крючками. Все валится» – 562-10-2-477 об.), подчеркивавшее его роль как творца ершалаимского сюжета. Созданный им мир (колоннада дворца Ирода и, вероятнее всего, допрос Иешуа в записи секретаря Пилата – «рукопись с крючками») уходил вместе с создавшим его героем (как и в сходной по смыслу сцене в более ранних редакциях: «...благодари бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил...» – 562-7-3-3 об.).

мастер поднялся, огляделся взором живым и светлым –

«пробуждение» и преображение мастера перекликается с аналогичными сценами волшебных сказок.

...вы нас убили, мы мертвы –

в ранних редакциях герой не сразу осознавал свое новое состояние, так, в 3-й редакции он задает Воланду вопрос: «...но ведь несовместимо, чтобы я живой из плоти человек удалился вместе с вами за грани того, что носит название реального мира?» (562-7-1-44).

...ведь вы мыслите, как же вы можете быть мертвы? –

очевидно, перефразировка знаменитого тезиса Рене Декарта (1596–1650) и картезианской философии *cogito ergo sum* – «мыслю, следовательно, существую».

черные кони –

ситуация «перехода» в потусторонний мир – выделенный этап пути героев, обретающий черты инициации: за ней следует нарушение потока земной жизни и прорыв в запредельное. В культуре разных народов выход в иные сферы бытия связан с целой системой сопутствующих этому элементов. Финальные сцены романа воспроизводят ряд его характерных черт. Так, Булгаков, в частности, прибегнул к образам черных коней, традиционному элементу мировой культуры, русского религиозно-философского искусства и народной символики. Летящие кони часто присутствуют в культуре начала столетия: образы полета и смерти в «Снежной маске» Блока, «метельных всадников» Андрея Белого, «Коня вороного» Б. Савинкова, смерть в образе летящего всадника в «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева и др. Связь черных коней с погребальными обрядами в разных культах, их принадлежность к приметам магической обрядности как нельзя более отвечала авторскому замыслу, прорыву в запредельное.

Важной является также соотнесенность с масонскими атрибутами – ночь, черные плащи, луна, «всадники» (так называли масонов, достигших определенных степеней), с фаустианской традицией, идущей не только от Гете (где в сценке

«Сон в Вальпургиеву ночь» Мефистофель и Фауст летят на вороных конях), но, возможно, и со зрительным образом – известным панно М. Врубеля, изображающим полет Фауста и Маргариты (Яновская 1989: 110–112). Не исключено, что мотив полета на черных конях навеян отчасти и прочитанной Булгаковым книгой М. Орлова «История сношений человека с дьяволом».

Полет Воланда со свитой сравнивали с четырьмя всадниками Апокалипсиса (Г. Лесскис). Это справедливо в том смысле, что черные кони выступают в функции провозвестников конца света, на этот раз гибели Москвы, хотя здесь нет указания на коней четырех разных цветов, как нет и указаний на функции всадников, существующие в Библии.

Вы о нем продолжение напишите! –

мастер угадывает непроизнесенное желание Ивана Бездомного, однако в контексте романа остается непонятным, что именно в истории Иешуа может быть продолжено. Учитывая, что конец романа мастера Бездомному неизвестен, фразу главного героя можно истолковать двояко: либо продолжение должно рассказывать о воскресении Иешуа, либо Иван Бездомный напишет свой конец ершалаимского сюжета и обретет, таким образом, своего героя. Однако в написанном позже эпилоге Булгаков отказался от обоих решений.

Прощай, ученик –

о характере ученичества Ивана Бездомного см. вступительные главы об эзотерических кодах романа – магии, алхимии и масонстве. Фраза Бездомного – «Я это знал, я догадался» (5, 362) – синонимична восклицанию мастера («О, как я угадал!») и является косвенным свидетельством ученичества, как и обретение новых качеств («Я ведь через стену все чувствую», «...в городе скончался еще один человек»).

Глава 31. НА ВОРОБЬЕВЫХ ГОРАХ

Воробьевы горы –

холмы на правом берегу Москвы-реки в пределах столицы (с 1925 г. стали именоваться Ленинскими горами, сейчас старое название возвращено).

Представляется, что место прощания Воланда с Москвой выбрано Булгаковым не случайно: именно на Воробьевых горах по первоначальному решению должен был находиться спроектированный А.Л. Витбергом храм Христа Спасителя. Описанная во многих источниках церемония закладки монументального храма состоялась 12 октября 1817 г. В отсутствие храма и его небесного покровителя место на Воробьевых горах занимает сатана.

пряничные башни Девичьего монастыря –

Новодевичий монастырь был основан великим князем Васи-лием III в 1524 г. на месте, где, по преданию, собирали юных дев для монголов. На кладбище Новодевичьего монастыря был похоронен М. Булгаков.

указал рукою в черной перчатке с раструбом туда, где <...> за рекою –

поза Воланда близка державной позе Петра I («Медного всадника»), указующего рукой в сторону Невы.

свист –

в книге М. Орлова, которой пользовался Булгаков при работе над романом, свист охарактеризован как признак одержимости дьяволом (Орлов 1991: 31).

с разворачивающимся над ним аэропланом –

упоминания аэропланов в ранних вариантах романа были продиктованы одной из примет времени: культ авиации, начавшийся еще в первое десятилетие века, достиг кульмина-

ции в сталинскую эпоху и стал одной из составляющих советской мифологии, отголоски которой звучат в нескольких сюжетных линиях МиМ. Воображение Римского, получившего телеграмму из Ялты, рисовало ему картины, навеянные авиационной манией эпохи: «Римский представил себе Степу в ночной сорочке, торопливо влезающего в самый-самый, делающий, скажем, триста километров в час аэроплан, и тут же сокрушил эту мысль как явно гнилую. На таком далеко не улетишь. Он представил себе другой самолет, военный сверхбоевой, 600 километров в час, и тут же сосчитал, что <...> Степа не дотянул до Владикавказа восемьсот километров. Аэропланы разлетелись как дым» (Булгаков 1992: 72).

С сохранением скептической интонации мотив аэроплана постоянно возникал в МиМ вплоть до окончательного варианта (см., например, Булгаков 1993: 80). В сцене прощания мастера с Москвой на Воробьевых горах аэропланы появлялись как грозное (и бесполезное в столкновении с героями из «пятого измерения») оружие всесильного учреждения на Лубянке (Булгаков 1992: 504).

Другой поворот темы – потаенные мечты Маргариты о спасительном бегстве из Москвы на аэроплане, возможно, подсказанные широко обсуждавшимся в столице в мае 1922 г. событием: через две недели после регистрации брака А. Дункан увезла на аэроплане С. Есенина. Они «проаэропланили» на Запад (Д. Бурлюк), в мемуарах В. Катаев даже вспомнил «дюралевый» юнкерс фирмы «Люфтганза», а Пастернак уподобил Есенина царевичу, который «на сером волке перелетел океан» (Пастернак 1991: 336).

В каноническом тексте мотив полета-бегства на аэроплане отсутствует. Вероятнее всего, к концу 1930-х гг. возможность свободы, выхода из гнетущей жизненной ситуации перестала в сознании Булгакова связываться с реальными границами страны, пересечь которые писателю не удавалось, несмотря на многочисленные попытки. Булгаков окончательно осознал себя «узником», обреченным оставаться в пределах своей «тюрьмы». Последнее приводит к важней-

шему перелому в художественном решении: из текста романа исчезает мотив спасительного полета на реальном аэроплане, и на смену ему приходит потаенная мечта об освобождении каким-то иным, чудесным образом.

На новой ступени понятие «полета» уже включает достижение высшей свободы и преодоление земных пространств с семиотически отмеченным подъемом вверх. При этом присущая мотиву полета символика «уровня» соотносится с иерархией нравственных ценностей и становится привилегией избранных героев, которым дарована возможность бегства из сатанинского земного пространства. Завершается этот процесс трансформацией понятия «граница» и созданием в рамках текста мифа о внеземном бытии, подразумевающем пересечение «границ» иного порядка – границ бытия. Это подтверждает упразднение аэроплана (как принадлежности земного мира) и замена его фантастическими черными конями. В окончательном тексте слабый след присутствия авиации в сцене прощания с Москвой сохранился в виде «разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом» (5, 367) и с характерной ассоциативной связью летательного аппарата и Кремля, сокола и гнезда.

город ушел в землю и оставил по себе только туман –

эта фраза представляет собой одну из деталей апокалипсической подсветки в изображениях Москвы и свидетельствует, что писатель выстраивает авторский миф о гибели столицы. «Московский миф» Булгакова создается с оглядкой, с одной стороны, на библейский миф о «Новом Иерусалиме» и «петербургский текст» русской литературы, с другой – на концепцию Москвы как третьего и последнего Рима. «Петербургский миф» о городе, обреченном на гибель в болотах и туманах, выходит на поверхность еще в булгаковской пьесе «Александр Пушкин», когда после выноса тела поэта из дома на Мойке город исчезает во тьме и свисте вьюги, живо напоминая аналогичные описания Достоевского в «Подростке», Д.С. Мережковского в «Петре и Алексее» и апокалипсичес-

кую тональность «Петербурга» А. Белого – одного из последних в ряду «петербургских текстов». Финал 31-й главы содержит важнейшую примету «петербургского мифа», примененную, однако, к Москве: город «ушел в землю и оставил по себе только туман».

Эсхатологический «московский миф» Булгакова отмечен присутствием целого набора деталей, предвещающих грядущую гибель. Прежде всего описаны пожары, несущие гибель Москве. Пожар ощутимо связан у Булгакова с концом света: это знак начала Страшного суда и воздаяния по делам.

Предвестиями Апокалипсиса являются и необычные грозы. Так, в одном из вариантов романа гроза описывается как адекватная традиционным эсхатологическим видениям: «тяжелые удары», «несмолкающий гул», висящая «паутиной» молния на небе, «град величиной с вишню», разбитые стекла, «сплошная пелена» хлынувшей с неба воды, ее «мутные потоки» (Булгаков 1992: 74). Описание грозы, переходящей в ураган с «небесным огнем» и градом, есть и в окончательном тексте романа (5, 290). Признаком обреченного города становятся также подчеркнутые описания «разбитого солнца» в стеклах окон, и невероятная жара, и «пылающий закат» (архетипический образ смерти), и вырванное свистом Коровьева с корнями дерево, и обрушившийся в воду «огромный пласт берега». Победа темных сил, лжи и зла (история «распятия» мастера), мультипликация «мелкого бесовства», погруженность города в сеть «сатанинских» учреждений, убивающих живую жизнь, с появлением всадников, легко на этом фоне проецируемых на вестников Апокалипсиса, завершает картину гибели города.

Более того, можно утверждать, что настойчиво возвращаясь в своем творчестве к теме гибели городов-символов России (Москва, Киев, Петербург), развивая ее, Булгаков, в сущности, создает универсальный авторский миф о гибели России в целом.

Глава 32. ПРОЩЕНИЕ И ВЕЧНЫЙ ПРИЮТ

Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! –

единственное место в романе, где его незавершенность проявляется в полной мере: абзац оборван на полуслове. Обрыв текста или сознательно избранная автором недоговоренность выступают как многозначные и эмоционально насыщенные, обозначающие существование небытия, потусторонности. Как утверждает автор, понять строй ощущений, описанных в этом лирическом отступлении, может лишь тот, кто уже «блуждал», «кто много страдал перед смертью», иными словами, тот, кто уже переступил грань, отделяющую жизнь от инобытия. Работая над этими строками в последнем варианте, Булгаков знал, что вскоре присоединится к ушедшим. Лирическое отступление прямо спроецировано на судьбу самого писателя.

ночь <...> разоблачала обманы –

фраза выполняет в большой мере роль камуфляжа, поскольку разоблаченные обманы не делают происходящее яснее. Бегемот превращается в шута, «демона-пажа», которому в традиционной свите Князя тьмы нет места. Между тем в раннем варианте все было более традиционным, и Бегемот сохранял обличье черного кота, обычно отождествлявшегося в мировых культурах с нечистью: «Бегемот же съежился, лишился дурацкого костюма, превратился в черного мясистого кота с круглыми зажженными глазами» (562-7-1-39 об.)

Фраза: «Воланд летел тоже в своем настоящем обличье» (5, 368) – также загадочна, потому что в тексте романа сатана меняет свой облик несколько раз, к тому же в вариантах романа он выглядел в этот момент по-разному. Так, в редакции 1934 г. Воланд летел в черном бархате с тяжелым мечом на боку и с «мрачным боевым черным вороном» на плече; в рукописи 1936 г. его сопровождал «конвой воронов». В окончательном тексте романа облик Воланда далек от рыцарского, а описание его коня усиливает ощущение тьмы и мрака.

Самый таинственный облик принимает Коровьев, превратившийся в темно-фиолетового рыцаря.

на месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы –

тема цирка присутствует в МиМ постоянно, причем чаще всего применительно именно к Коровьеву: его одеяние в первой же главе – «жокейский картузик» (в вариантах «жокейская шапочка») и «клетчатый кургузый <...> пиджачок» в сочетании с «глумливой физиономией» (5, 8) или «усишками <...> как куриные перья» (5, 47) производит впечатление несуразного клоуна. Оно усугубляется в последующих главах, где в контексте цирковой темы предстают Бегемот, «чревовещательский кот», и Азазелло, зачастую воплощающий цирковое амплуа рыжего (отмечено Р. Джулиани). Цирковой мотив поддерживается выступлением «велосипедной семьи», более уместным в цирке, нежели в Варьете; упоминанием Колизея (пусть даже в названии ресторана) как аналогичного цирку с его борцовскими (гладиаторскими) боями; а также неоднократным использованием циркового термина «фокус» (в главе 27-й: «рана кота <...> была не чем иным, как фокусом» – 5, 335) и т.д.

Глава «Последние похождения Коровьева и Бегемота» представляет собой образец клоунады с традиционными амплуа рыжего и белого клоунов. Рыжий клоун, сценическое имя которого было связано с париком огненно-рыжего цвета, в этом дуэте носил маску недотепы, неуемного проказника, «по-детски наивного и <...> непосредственного хитреца» (Цирк 1979: 291). Эта характеристика полностью применима к манере поведения Бегемота. Сходство в использовании яркого, кричащего грима, в акценте на гротескный аляповатый костюм позволяют и Азазелло определить как Рыжего клоуна. В буффонадной клоунаде преобладал дуэт («неразлучная парочка» Коровьев и Бегемот с их постоянным соперничеством и трюками), но использовалось и клоунское трио – Белый и два Рыжих.

Белый первоначально носил прозвище «Жан-Мука» (отсюда белый цвет как основной в его внешности) и по характеру был «заносчивым насмешником». Со временем он приобрел черты «умничающего резонера, склонного к риторике, поучениям и показному благородству» (Цирк 1979: 62). Это описание вполне применимо к Коровьеву.

Интерес к цирковому искусству проявляется и в других булгаковских произведениях, например, в сцене репетиции в «Записках покойника». К цирку имели отношение многие из знакомых Булгакова (Маяковский, Д. Бедный, А. Арго, Б. Эрдман и т.д.). Появление цирковых номеров в сценах Варьете, возможно, вызвано и тем, что Второй московский государственный цирк в 1926 г. был преобразован в Мюзик-холл.

темно-фиолетовый рыцарь –

к образу темно-фиолетового рыцаря Булгаков в МиМ подходил несколько раз. В различных редакциях существуют «неизвестный всадник в темном», появлению которого на террасе (на самом деле – на крыше) одного из самых красивых домов Москвы (т.н. Пашкова дома) предшествует «шорох как бы летящих крыльев», и «фиолетовый всадник», низвергнувшийся в одной из редакций на Воробьевы горы. По первоначальному замыслу, фиолетовый всадник выполнял функцию связного между Иешуа и Воландом, в окончательном тексте возложенную на Левия Матвея.

Темно-фиолетовый цвет (в устойчивой цветовой гамме булгаковского творчества чрезвычайно редкий) интерпретируется исследователями как цвет траура (Б. Соколов) или – заимствованный с живописных полотен – цвет врубелевского Демона, «Шестикрылого серафима», «Азраила», которого писатель, по мнению Л. Яновской, мог видеть в Русском музее летом 1934 г. (Яновская 1987: 108; в последнем случае и шорох крыльев, который предшествует появлению темно-фиолетового рыцаря, можно истолковать как явление Демона).

Ю. Смирнов сопоставил этот образ с высказыванием В. Кандинского, в котором прозвучало также использован-

ное в романе прозвище Коровьева – фагот: «Фиолетовый есть <...> охлажденное красное в физическом и психическом смысле. А потому оно звучит несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное. Оно подобно <...> глубоким тонам деревянных инструментов, как фагот» (Кандинский 1990: 46–47).

каламбур <...> о свете и тьме, –

за который темно-фиолетовый рыцарь был столь жестоко наказан, до сих пор остается неразгаданным.

Проблема «света» и «тьмы» может рассматриваться в нескольких аспектах: онтологическом, гносеологическом и, вероятнее всего, наиболее существенном для Булгакова «антропологическом», сводимом к проблеме добра и зла (ведь «физические» понятия света и тьмы и в древних дуалистических системах, и в Библии стали символами добра и зла). В любом случае ясно, что вопрос о соотношении света и тьмы для Булгакова, с его жизненным опытом, был, несомненно, болезненным и горьким. Поскольку неясно, какой именно аспект затрагивал в каламбуре «темный рыцарь», ответов, которые невозможно ни доказать, ни опровергнуть, может оказаться очень много, тем более, что свет и тьма – основные понятия многих мифологий и религиозно-философских учений.

Первенство света в акте творения оспаривалось в ряде традиций, где тьма считалась самостоятельной субстанцией и даже творцом всего видимого и невидимого в мире. В глубину веков уходит и традиция осмысления границы между светом и тьмой, а соответственно – добром и злом. Не случайно в попытках найти ответ на загадку каламбура исследователи называют имена Блаженного Августина, Г. Сковороды, считавшего свет и тьму «половинками» единства. Обращаются также к гностикам, отсылают к манихейству и т.д. (любопытно, что на стене подъезда, в котором находилась «нехорошая квартира», запечатлено признание некоего безымянного читателя, уловившего булгаковскую диалектику понятий «света» и «тьмы»: – Я верю в светлую тьму!).

Не приводя всех уже существующих точек зрения на этот предмет, можно упомянуть лишь об одной, приписывающей каламбур Данте Алигьери, подспудно присутствующему в романе, в том числе и самой тематикой «Божественной комедии». Известно, что для Булгакова особый интерес представляла глава книги П. Флоренского «Мнимости в геометрии», посвященная «Божественной комедии» Данте и испещренная булгаковскими пометами в той части, где речь шла о переходе от бытия к небытию.

Согласно этой точке зрения, в начале 34-й песни «Ада» тексту католического «Гимна кресту» – *Vexilla regis prodeunt* («Близятся знамена владыки») – Данте добавил слово *inferni* («ада»), совершив тем самым надругательство над церковным гимном, его травестию (Бэлза 1989). Булгаков же подобным образом в сцене бала сатаны травестирует богослужение в православной церкви, превращая его в «черную мессу».

Возможно, однако, что каламбур Коровьева восходит к Дионисию Ареопагиту с его оксюмороном «мрачный свет» (журнал «Христианское чтение». 1825. Ч. 20; Чаадаев – письмо А.И. Тургеневу – май – октябрь 1835 г.) и тщательно разработанной философской концепцией тьмы. Сходный образ «черного огня» можно найти и в названии книги В.В. Розанова.

лучшим шутом, какой существовал когда-либо в мире –

кот Бегемот выступает в разных ипостасях: то как «шут гороховый», который выставляет себя в смешном виде, то как безрассудный «окаянный Ганс» балаганных представлений, то как любимый шут при королевской особе (что представляет собой «инверсию» этого образа в булгаковском творчестве. Вспомним шута при особе Людовика в «Кабале святош» и шутовскую маску, надетую Булгаковым в его устных историях о Сталине).

сам себе бормотал –

мастеру здесь придана автобиографическая деталь, замеченная Лесли Милн: в одном из важнейших для него пи-

сем – П.С. Попову от 14 апреля 1932 г. – Булгаков, упоминая «пять роковых ошибок в своем прошлом», сообщает и об их последствиях: «Не будь их <...> и самое солнце светило бы мне по-иному, и сочинял бы я, *не шевеля беззвучно губами* на рассвете в постели, а как следует быть, за письменным столом» (Булгаков 1989: 230). Отсюда можно заключить, что мастер, покончивший с писательством, заместил его этим почти неслышным бормотанием, диалогом с самим собой.

На каменистой безрадостной плоской вершине –

площадка, где сидит прокуратор Иудеи, – это гора Пилат в швейцарских Альпах, описание которой дано в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона: «...в нижней части Пилат очень доступен <...> а в верхней половине он состоит из голых, выветрившихся каменных громад, подымающихся кверху многими вершинами».

...коротко потирает свои руки... –

второй (первый см. в главе 2-й) намек на евангельское умывание Пилатом рук в знак собственной невиновности в смерти Иисуса Христа (Мф. 27: 24).

невысыхающая темно-красная лужа –

поскольку выше говорилось, что лужа была подтерта, то возвращение к этой детали придает ей дополнительный смысл: она становится символом свершившегося убийства праведника и все еще не искупленной вины.

его терзает бессонница... –

исследователи (Янушкевич 1997) возводят этот фрагмент к неоконченной поэме В.А. Жуковского «Агасфер». Действительно можно наметить сходство этих персонажей: оба причастны к казни Христа, оба наказаны тягостным бессмертием («Мысли понеслись короткие, бессвязные <...> И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то бессмертии, причем бессмертие почему-то вызывало нестерпимую тоску» – 5, 31)

и двухтысячелетней бессонницей (у Пилата – только в полнолуние). Оба надеются на второе пришествие Иисуса и встречу с ним.

Мастер и Маргарита	*Агасфер*
«Около двух тысяч лет сидит он на этой площадке и спит...» (5, 369)	«И вместе с смертию был у меня И сон, успокоитель жизни, отнят... И уж второе Тысячелетие к концу подходит С тех пор, как по земле я одинокой дорогою странствую...»

ваш роман прочитали... –

если грамматическая форма глагола оставляет некоторые сомнения в том, кто именно прочитал произведение мастера, то ниже личность «первого читателя» уточняется, хотя – как это ни парадоксально, дьяволом. Причем делает он это в соответствии с библейскими заповедями – не называя имени прочитавшего всуе и выражаясь обиняками, сложной словесной формулой: «Тот, кого так жаждет видеть выдуманный вами герой, которого вы сами только что отпустили, прочел ваш роман» (5, 371).

и сказали <...> что он, к сожалению, не окончен –

в написанном романе мастера, который нередко называют антихристианским, недостает, конечно, христианского прощения своих гонителей. Булгаков не был склонен к всепрощению, и его главный герой останавливал свое творение на рассвете 15 нисана, когда засыпал отомстивший за Иешуа и потому успокоившийся Пилат. Этот ложный покой, нежелание винить в случившемся прежде всего себя оборачиваются для Пилата многовековым наказанием в небытии. Именно в потусторонней реальности, в другой жизни, «ког-

да сводятся счеты» (5, 368), мастер мгновенно понимает суть сказанного Воландом и наконец завершает свой роман словами прощения.

тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит –

парафраз сентенции из «Королевы Марго» Дюма, романа, оставившего свой след в МиМ: «Долг жены – разделять судьбу своего мужа» и «Если любишь, люби и в смерти» (Дюма 1955: 127, 519). См. также комментарий к 30-й главе, к фразе «Мессир <...> приглашает вас сделать с ним небольшую прогулку».

Отпустите его! –

Маргарита ведет себя в этой сцене в полном согласии с одной из важнейших христианских добродетелей – милосердием: не воздавать за зло, но просить за грешников, и «помилованы будут».

Свободен! Свободен! Он ждет тебя! –

важнейшая формула дарования христианского прощения – отпущения Пилата сложилась в романе далеко не сразу. В 3-й редакции Пилата отпускал на свободу Воланд одним словом, выкрикивая его «на неизвестном Маргарите языке» (562-7-1-42).

Однако в последнем варианте Булгаков принципиально меняет облик этой сцены. Во-первых, факт прощения Пилата как окончательное решение его судьбы выносится в название главы 32-й (так же как и решение окончательной судьбы мастера). Во-вторых, формулу прощения произносит теперь не Воланд, а мастер, что придает этой сцене новый, более глубокий смысл.

горы превратили голос мастера в гром –

освобождение Пилата сопровождается магическим актом, демонстрирующим воздействие на феноменальный и сверх-

чувственный миры: Слово мастера превращается в гром, разрушающий скалы (см. подробнее в главе о мотиве магии в МиМ).

тот, кого так жаждет видеть выдуманный вами герой –

еще в 3-й редакции (562-7-3) была установлена связь между романом и судьбой его автора. Воланд решающим, «тяжелым, как гром», голосом объявляет мастеру о награде: «Благодари, благодари бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил» (562-7-3-3 об.). В конечном тексте «сочиненным» оказывается Пилат, что меняет отношения между реальностью и произведением мастера: вопреки уверенности некоторых критиков в тождестве Иисуса Христа и Иешуа писатель настаивает на автономности своего героя. В то же время, оставляя за мастером статус творца, «выдумавшего» Пилата, Булгаков создает особого рода связь между автором и его произведением. Мастер «угадывает» ершалаимские события и Пилата, что означает наличие некоего изначального текста, обладающего всеми признаками истинности. Необходимым условием воплощения этого текста является его угадывание художником, превращающее его в теурга, в подлинного автора, помогающего тексту «проявиться», приумножив свою истинность. Эти качества текста обусловливают его несгораемость как свидетельство его вечной ценности и вневременного существования.

гулять со своей подругой под вишнями, которые начинают зацветать –

Булгаков закрепляет принадлежность вишневых деревьев, опоэтизированных Чеховым, к романтической стороне жизни. Исследователи, считающие МиМ произведением романтическим, объясняют замещение вишнями лип, «цеховой вывески романтиков», ностальгическими причинами – тоской автора по родным, «соприродным себе малороссийско-гоголевским широтам» (Каганская, Бар-Селла 1984: 144). Отчасти они правы, уместность вишен в «булгаковском поле» под-

тверждается и в письме Е.С. Булгаковой брату М.А. Булгакова, Николаю: «...Вы спрашиваете, почему я посадила груши на Мишиной могиле? Я хотела – вишневые деревья, но в ту пору не нашлось их» (Дневник 1990: 323).

Однако и в эту деталь в МиМ заложено обычное для Булгакова двойственное объяснение, подразумевающее возможность сниженного варианта, комического оттенка: «Вишневый сад» означал для него не только чеховскую пьесу, но и тот сегмент Новодевичьего кладбища, где, как он мог предполагать (и как впоследствии случилось), его должны были похоронить как «мхатчика».

Неужели вы не хотите <...> сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? – мотив гомункула – один из сквозных в булгаковском творчестве, на поверхность текста впервые выведен в повести «Собачье сердце»: «...без всякой реторты Фауста создан гомункул» (2, 164). Там же дано объяснение понятия: «В конце концов, это ваше собственное экспериментальное существо» (2, 195).

Экспериментальные существа, появившиеся на свет в ходе грандиозного социального эксперимента, проводившегося в Советской стране, присутствуют и в других произведениях Булгакова: в повестях «Дьяволиада» и «Роковые яйца», пьесах «Блаженство», «Адам и Ева» и т.д. Мотив гомункулуса в 1920-е гг. был актуализирован в советской литературе и критике, хотя такие черты традиционного гомункула, как его уникальность (см. «Фауст») или возвышенная природа, на которую уповали масоны, оказались неактуальными.

Искусственность нового человека, создававшегося властью в соответствии с программой построения счастливого будущего, ассоциировалась именно с гомункулусом. Подобные персонажи присутствуют в произведениях Е. Замятина. А. Грина, С. Кржижановского, Л. Добычина и у русских писателей-эмигрантов. Так, М. Алданов говорил о новой породе людей, которые, «как рыбы на дне морей, приспособятся к невыносимому давлению» (Алданов 1991: 143). При этом

сознание, что «мир превращен в лабораторию» (Л. Гроссман-Рощин), вызывало инстинктивный протест у художников, отметивших появление на общественной арене нового типа людей – машиноподобных, стандартных, предельно агрессивных, «странно построенных» (А. Грин).

В МиМ встречаются обе трактовки гомункулуса: знакомый образ нивелированной толпы появляется в 3-й редакции романа, где Воланда и главных героев на Воробьевых горах атакуют люди, одетые в противогазы (реализация метафоры «безликие, обезличенные люди»). Но в напутствии Воланда мастеру возникает иное значение слова, явно лишенное негативного значения и отсылающее к «Фаусту». Краткость и трагизм жизни гомункулуса у Гете привносят в понимание этого образа ту трактовку, которая проявилась и у Булгакова. Акцент с абстрактной сущности и нежизненности искусственного создания переносится на особенности самой его природы как порождения человеческой воли, ума и фантазии – как плода творчества.

вечный дом –

«вечный приют» в дарованном «покое» описан подчеркнуто романтически: это уединенное жилище, «тихий кров», «особая идеальная обстановка, в которую стремится поэт-романтик» (Манн 1976: 147). Совершенно очевидна и связанность понятий «дом» и «покой» для самого Булгакова. Воланд описывает будущую жизнь мастера и Маргариты в доме со старым слугой, с прогулками, со свечами и гусиным пером по вечерам, с музыкой Шуберта, вводя дополнительные романтические элементы – «венецианское окно и вьющийся виноград» (Ф. Балонов связывает это описание с описанием жилища Гете у Эккермана и Ж. Нерваля – Балонов 1991в) и т.п. (5, 371–372). В 3-й редакции Воланд, описывая будущий дом героев, предельно сближает его с раем, райским садом: «Ты будешь жить в саду <...> Маргарита – держа в руках чулки и туфли – будет вброд переходить [через ручей] <...> Свечи будут гореть, услышишь квартеты, яблоками будут пахнуть комнаты дома» (562-7-3-3 об. 4).

В романтическую картину идеального инобытийного мира вносится, однако, и автобиографический момент. Так, 2 декабря 1939 г. Булгаков в письме к киевскому другу А. Гдешинскому задает вопрос, играли ли в его доме, где писатель так часто бывал в пору своей юности, «...когда-либо квартеты? Чьи? Какие? Кто играл? На каком инструменте?» (Творчество 1991а: 251). Характерно, что использованное в ответе А. Гдешинского имя Шуберта входит в текст романа в связи с Воландом.

Облик «вечного дома» указывает на то, что смерть в МиМ, как обычно в романтизме, выступает избавительницей от земных страданий. Однако флеру романтической печали, окутывающей уход мастера и Маргариты из жизни, сопутствует момент «жестокой игры». В ключевое для данного эпизода понятие «вечный дом», прочитывающееся как обретение бездомным, гонимым героем вечного пристанища, вкладывается еще одно значение, привносящее тему полной безнадежности: «...среди книг, которые в последние годы работы над романом лежат у Булгакова под рукой <...> сочинение Н.К. Маккавейского <...> а в нем такие строки: „Вечный дом, часто употреблявшееся у евреев название для гробниц“» (Яновская 1992: 54). В русской традиции также существует прямая связь между понятиями «дом» и «последний приют» – гроб именуется домовиной (указано А.А. Данилевским).

Симптоматично, что Эпилог, написанный «внезапно», в мае 1939 г., лишает приют статуса последнего обиталища мастера и дарует герою сферу Иешуа, меняя тем самым смысловые акценты финала романа.

последний абзац –

в феврале – мае 1939 г. Булгаков снял заключительный абзац 32-й главы (со слов «Так говорила Маргарита...» – 5, 372). Однако после его смерти, готовя роман к публикации, Е.С. Булгакова восстановила нравившийся ей и зачеркнутый Булгаковым фрагмент. Это имело серьезные последствия для архитектоники МиМ. Во-первых, вместо трех раз (уже

упоминалась значимость для Булгакова символики чисел вообще и числа 3 в частности) завершающая фраза о пятом прокураторе Иудеи – «...пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» – 5, 374) повторена в романе с незначительными вариациями четырежды. То есть, кроме последнего абзаца 32-й главы, еще три раза: «...и я уже знал, что последними словами романа будут: „...Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат“» – 5, 136; «Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» – 5, 321 и в Эпилоге – «...и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто: ни безносый убийца Гестаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» – 5, 384).

Во-вторых, восстановление последнего абзаца 32-й главы исказило еще одну всесторонне продуманную автором линию романа. Именно в этом абзаце встречается фраза о затухающей после смерти памяти мастера. Это означало, что его сознание коренным образом меняется. Первоначально роман заканчивался тем, что мастер «шел к дому, и гуще его путь и память оплетал дикий виноград <...> и угасал казнимый на Лысом Черепе, и бледнел и уходил навеки, навеки шестой прокуратор Понтийский Пилат» (562-7-3-4 об.). Между тем в христианской традиции в посмертном существовании должно сохраняться «единство самосознания». Известный русский философ Б. Вышеславцев писал: «...где память – там и тождество индивидуальной личности... память и есть частичное воскрешение и оживление, победа над смертью и временем» (Вышеславцев 1955: 284). Зачеркивая слова о затухающей памяти в последнем абзаце 32-й главы, Булгаков сохранял единство самосознания своего героя после его физической смерти, вплотную смыкаясь с христианской трактовкой бессмертия. Проблема смерти и бессмертия встала вплотную перед умирающим писателем в 1939 г., и Булгаков решал ее не только в чисто художественном и философско-религиозном плане, но и максимально приблизил к автобиографическому пласту романа.

ЭПИЛОГ

Эпилог, –

над которым писатель работал весной 1939 г., был дописан 14 мая (см.: Дневник 1990: 381). Он выстроен так же, как роман в целом: начинается в сатирическом духе, затем происходит перелом, и на пограничной фразе: «Да, прошло несколько лет» (5, 380) – интонация меняется на романтическую. Детали композиции эпилога и романа в целом также аналогичны. Если в первой главе сообщается, что Берлиоз «к необыкновенным явлениям не привык» (5, 8), то в начале эпилога его позитивистские представления о мире разделяет большинство жителей Москвы: «...культурные люди встали на точку зрения следствия: работала шайка гипнотизеров и чревовещателей» (5, 373). В эпилоге обнаруживается и тот же повествователь – обыватель, иронический всезнайка, с которым читатель встречался в основном тексте.

Как и основной текст романа, эпилог остается разомкнутым: судьба Ивана, прежде Бездомного, теперь Понырева, не находит завершения, так же как лишена его сюжетная линия мастера и Маргариты (что становится понятным в эпилоге). Именно в эпилоге к судьбе главных героев добавлен еще один виток двойственности: в вещем сне Понырева герои изображены не в вечном приюте, куда направлялись в конце предыдущей, 32-й главы, а на лунном луче и движутся к Луне. Поэтому слова мастера: «Этим и кончилось, мой ученик» (5, 384) – также иллюзорны, конца их движению нет.

Новый виток неопределенности создается за счет дистанции между повествователем, который находит «обыкновенные объяснения явлений необыкновенных», и автором, в чей замысел входит прорисовать второй, «трансцедентный» план произошедшего.

Следуя литературной традиции и изображая финал судеб многих персонажей МиМ, эпилог, однако, является, скорее, не завершением романа, а сообщением о том, что произошло после единственного события, которое город признал реальным, – после исчезновения мастера и Маргариты. Это со-

поставимо с библейской притчей о Лоте и гибели Содома и Гоморы, то есть с гибелью города после выхода из него праведников.

направляясь в Феодосию –

биографический нюанс, сближающий Булгакова с повествователем, «автором правдивых строк»: Булгаков побывал в Феодосии с Л. Белозерской, возвращаясь из Коктебеля от М. Волошина летом 1925 г. Перед отъездом они осмотрели музей Айвазовского. В Крыму Булгаков познакомился и с Александром Грином, который жил тогда в этом черноморском городе.

черный кот только заводил мученические глаза –

одна из булгаковских автопарафраз: впервые аналогичное описание, текстуально близкое к армавирскому происшествию, Булгаков применил в фельетоне «Самогонное озеро» (1923), где такой же нетрезвый гражданин «драл пучками перья из хвоста у петуха, который бился у него в руках. <...> на лице у петуха была написана нечеловеческая мука. Глаза его вылезали из орбит...» (2, 374).

заведующим грибнозаготовочным пунктом –

здесь можно вспомнить судьбу другого персонажа, Степы Лиходеева, также обретшего в эпилоге не связанное с искусством и более подобающее ему «гастрономическое» место в жизни – «должность заведующего большим гастрономическим магазином» (5, 378).

Савву Потаповича... хватил удар –

пример игровой ситуации романа: персонаж сна Никанора Босого оказывается реальным лицом.

в прекрасной комнате в Брюсовском переулке –

возвращение доносчика Алоизия в Москву, обретение им должности финдиректора вместо Римского и комнаты в цент-

ре столицы – символическая деталь, знак невозможности преображения московского мира. Характерна в этом плане реакция Булгакова на возвращение впавшего было в опалу (Дневник 1990: 111) и уволенного с поста председателя Главреперткома (июнь 1937) «мерзавца Литовского»: «<...> раз Литовский опять всплыл, опять получил место и чин, – все будет постарому. Литовский – это символ» (Дневник 1990: 205).

Институт истории и философии –

дискуссии между разными группами историков и философов к 1932 г. закончились обвинением их во вредительской деятельности. Были арестованы и погибли директор Института истории АН СССР академик Н.М. Лукин, историки Н.Н. Попов, С.А. Пионтковский, Г.С. Фридлянд и др.

Реального Института истории и философии не существовало. По названию ему наиболее близок легендарный ИФЛИ (Институт философии, литературы, истории), функционировавший с 1931 по 1941 г. Однако Булгаков, скорее всего, имеет в виду Институт красной профессуры, основанный постановлением СНК РСФСР от 11 февраля 1921 г. с целью создать приток в высшие учебные заведения рабоче-крестьянской молодежи, одновременно ограничив численность выходцев из буржуазных слоев. Первоначально он имел три отделения: экономики, истории и философии, затем их число увеличилось. В 1929 г. ИКП был разделен на самостоятельные институты: исторический, историко-партийный, экономический, философский и естествознания.

ИКП подготавливал обществоведов, преподавателей и научных работников, идеологов и партийных пропагандистов, хозяйственных руководителей. В 1930 г. 79,8% сотрудников научных организаций были аспирантами и слушателями ИКП. При этом три четверти профессорско-преподавательского состава были моложе 45 лет. Работа этой «кузницы кадров» была направлена на создание «критической массы» студенчества и ученых, первичной характеристикой которых было бы пролетарское или крестьянское происхождение. Обладание знаниями, способностями, научная одаренность

отступали перед классовой принадлежностью. Государство стремилось как можно скорее заполнить все социальные ниши «своими», преданными новой власти людьми.

Иван Бездомный проходит в романе путь, обратный пути мастера: если последний был историком и отказался от профессии во имя писательства, утратив при этом имя, то Иван, побывав в поэтах, стал историком и вернул свое настоящее имя – Иван Николаевич Понырев. Однако и его поведение, и общественный статус, явленные в эпилоге, свидетельствуют о том, что из душевного потрясения, вызванного событиями на Патриарших прудах, он выбрался с тем результатом, который предсказывал врач в шестой редакции МиМ: «Если выкарабкается, возможно, с дефектом» (562-7-8-84 об.).

Архетипически путь Ивана представляет сюжет тайного посвящения: профан, осознавший свою греховность, прошедший через утрату социального статуса и уединение, впавший в смятение и уныние и нашедший выход – начало нового пути – благодаря учителю, мастеру. Однако ученик, получивший благословение мастера на продолжение романа о Пилате, но лишенный духовного наставничества, в дальнейшем ведет себя как человек, которому открылась лишь часть истины. Поэтому, словно очутившись в заколдованном круге, каждое полнолуние, в годовщину памятных ему событий на Патриарших прудах, он вновь «болен», и цикличность этой болезни оставляет его среди персонажей московского мира. Об этом свидетельствует и его профессорский чин, да еще в области истории в сталинской Москве 1930-х гг., когда погиб весь цвет исторической науки. Сдержав клятву, Иван Понырев не пишет стихов, но едва ли, лишенный памяти, он способен завершить роман.

С другой стороны, подверженность лунной ворожбе делает его все же причастным к миру его учителя, мастера.

Подобное разнонаправленное кодирование ситуации оказывается благоприятной почвой для расширения интерпретационной зоны эпилога романа и МиМ в целом.

ампула с жидкостью густого чайного цвета –

по всей вероятности, в ампуле находится наркотическое вещество из разряда опиатов. Словарь Брокгауза и Ефрона описывает опий как препарат буро-красного или коричневого цвета. То, что через некоторое время после укола Иван Николаевич спит «со счастливым лицом» (5, 384), соответствует эйфории при т.н. опийном опьянении, характерным признаком которой служит «необыкновенная радость».

Наркомания, как мучительная и не совместимая с нормальной жизнью болезнь, отразившаяся в творчестве Булгакова («Морфий», «Китайская история», «Зойкина квартира»), была знакома ему не только как врачу. Заведуя в 1916 г. Никольской земской больницей, Булгаков сделал себе прививку против дифтерита, а когда в результате ее действия испытал мучительные боли и зуд, попросил впрыснуть ему морфий. По словам первой жены писателя, Т.Н. Лаппа, от морфинизма Булгаков отошел только в 1918 г., вернувшись в Киев. Не лечился, прекратил употреблять наркотики усилием воли: «Он знал, что это неизлечимо. Вот так это постепенно, постепенно и прошло» (Паршин 1991: 57).

будит же ученого <...> в ночь полнолуния одно и то же –

сон, который видит Иван после встречи с мастером, по сути, повторяет тот, что приснился ему в клинике, – казнь Иешуа Га-Ноцри. В день весеннего полнолуния Иван Николаевич Понырев бесконечно воспроизводит не только один и тот же маршрут, но видит и один и тот же сон. Эта деталь становится знаком его статуса «недосостоявшегося» ученика мастера и косвенным указанием на то, что написать продолжение романа мастера он не в состоянии.

В эзотерическом контексте немаловажно и то, что это сон повторяющийся, свидетельствующий о «лейтмотиве» жизни личности (Фромм) и снящийся в одно и то же время, в полнолуние.

Завершая мотив вещих снов, сон Ивана связывает воедино все сюжетные линии романа, поскольку включает в свое

пространство героев обеих сюжетных линий и завершение их судеб. Собственно «вещая» часть сна (ряд новых нюансов темы возникает благодаря мотиву медицинского вмешательства), начинающаяся с уже известного читателю момента, когда мастер отпускает Пилата на свободу, приносит Бездомному успокоение. Содержание этой части – события, которые находят в романе троекратное повторение, – известно нам и из сна прокуратора в ночь на 15 нисана: это посмертная судьба прощенного Пилата, восходящего по лунному лучу вместе с Иешуа. Финальная часть сна свидетельствует о том, что Бездомный испытывает «притяжение верхней бездны трансцендентного» (Бердяев) и видит иную реальность, равно как и «высший план» чужой посмертной судьбы. Эта часть сновидения подчеркивает его синтезирующий характер и представляет нам мастера и Маргариту в инобытийном лунном пространстве, в движении к ночному светилу («лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит» – 5, 383).

Подспудно вырисовывается и второй важнейший смысловой план: Иван внимает урокам нового учителя на подсознательном уровне, лишь в моменты вмешательства «весеннего праздничного полнолуния», с которым он «не может справиться». Только тогда понятны герою откровения его снов, остальное течение его жизни отмечено утратой памяти и погруженностью в московское бытие, в котором Понырев занимает вполне официальное положение.

После укола все меняется перед спящим –

мучимый Луной и не находящий покоя, Иван до укола видит во сне казнь Иешуа и Гестаса, а после укола – восхождение главных героев романа.

Сниженными двойниками Понтия Пилата и Бездомного, лишенными сна во время полнолуния, оказываются также причастные к событиям московского сюжета, но выведенные в комическом плане персонажи. Бенгальский, обретший

«тягостную привычку каждую весну в полнолуние впадать в тревожное состояние» (5, 378), Николай Иванович, которого ежегодно в весеннее полнолуние на одном и том же месте, в саду готического особняка, видит Иван Бездомный – «в мечтательной позе, со взором, обращенным к луне» (5, 382), и Никанор Босой, «который в компании только с полной луной, освещающей Садовую, напился до ужаса» (5, 379).

широкая лунная дорога –

как и пространство «лунного луча», соотносится с близкими образами различных традиций, которые связывают путешествие в иной мир с использованием цепи, веревки, нити – эквивалента мирового древа, соединяющего землю с небом и подразумевающего восхождение в высшие сферы бытия. Сюжетная линия и завершается восхождением по лунному лучу в локус Иешуа, высшую точку пространственного строения романа.

уходит вместе со своим спутником к луне... –

видение женщины «непомерной красоты», восходящей с мастером по лунному лучу, поражает совпадением с масонскими легендами о том, как обладателям высших степеней розенкрейцерства даруется видение прекрасной женщины, которая устремляется вверх. Видение Бездомного сопоставимо с известным «видением» Я. Беме и с апокрифическим «Евангелием от Фомы», впитавшим в себя гностические идеи (Свенцицкая 1965: 109–126).

С другой стороны, здесь есть и иные важные ассоциации – сцена восхождения Данте и Беатриче в сферу Луны (причем красота Беатриче все возрастает) и финальные моменты «Фауста» Гете, где восхождение героя, тоже изменившего свой облик («Исполнен снова юных сил»), связано с образом Вечной Женственности. В любом случае пространство лунного луча оказывается знаком воскресения героев и их восхождения к высшим сферам бытия.

Иван Бездомный как основной герой эпилога – глубинный смысл эпилога задан образом круга, повторяемостью действий нескольких персонажей и прежде всего Ивана Понырева. Уже несколько лет подряд в весеннее полнолуние он вслепую, почти на ощупь проходит по одному и тому же маршруту к незнакомому особняку. Повторяется все до деталей: незнакомец на скамейке в садике, дорога домой, сон с огромной тучей, предвещающей катастрофу, укол и вещий сон до утра. Многократно повторенный образ кружения обретает социально-метафорический смысл: перед нами «рассказ о мире, который погиб, сам того не ведая» (Гаспаров 1994: 55).

Отсюда можно сделать вывод, что жители города, так и не поверившие в реальность сверхъестественных сил, наказаны, так же как Берлиоз. Для персонажей эпилога актуальной оказывается традиционная в литературе нравственно-оценочная характеристика через положение в пространстве. Так, было отмечено воздействие на Булгакова континуума мира Данте, где «блаженные души находятся в покое <...> между тем как грешные совершают постоянные циклические движения» (Лотман 1992г: 453). Выведенные из города сатаной праведники, мастер и Маргарита, получают в награду покой, а столичные жители наказаны вечным и бессмысленным движением в виде абсурдных перемещений по службе или хождения по кругу. Соответственно персонажи эпилога сориентированы и по оси вертикаль – горизонталь. Оставшиеся в Москве – люди горизонтали, те же, кто покинул земной мир ради инобытия, – люди полета, вертикали. В вещем сне путь ввысь открывается и Ивану Поныреву.

Сама фигура и судьба его в эпилоге двойственны: Понырев верит, что в молодости «стал жертвой гипнотизеров, лечился после этого и вылечился» (5, 381). Тем не менее он выделен из всех персонажей эпилога. И здесь вновь встает вопрос об особой роли последнего абзаца 32-й главы.

До создания эпилога в мае 1939 г. в МиМ оставалась одна нить, еще связывавшая мастера с его романом и с земной жизнью после перехода в небытие. Это были его отношения с Иваном Бездомным, которые выстраивались по схеме «учи-

тель – ученик», разворачивая ряд философем, восходящих к Данте (Данте и Вергилий как ученик и учитель – см.: Йованович 1989). Сама внешность мастера в 3-й редакции – «хорошо знакомый рыжеватый вихор и зеленоватые глаза» (562-6-8-7) в окончательном тексте отдана Бездомному («бойкие зеленые глаза» – 5, 10; «рыжеватый, вихрастый молодой человек» – 5, 7). Это можно было бы интерпретировать как косвенное свидетельство духовной связи мастера и Ивана Бездомного, однако эпилог внес свои коррективы.

Зачеркнув последний абзац 32-й главы вместе с концовкой о пятом прокураторе, Булгаков тогда же отчасти дословно восстановил его в эпилоге, сделав также заключительным. Там, где в конце 32-й главы «...память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать» (5, 372), в финале эпилога «затихает» «исколотая память» (5, 383) Ивана Бездомного.

Подобные текстуальные совпадения подводят одновременно к нескольким выводам. Во-первых, авторское решение подтверждает духовную близость, даже частичное двойничество мастера и Ивана Бездомного. Во-вторых, применительно к композиции МиМ оно свидетельствует о твердом решении Булгакова снять последний абзац 32-й главы.

И, наконец, возможно, самый важный вывод: восстановив мастеру посмертную память и отняв эту память у Ивана Понырева, Булгаков тем самым лишает финал романа какой бы то ни было надежды. Иван не станет продолжением мастера в земной жизни, так как, кроме ночи полнолуния, он живет в беспамятстве, в состоянии духовной смерти. Вместе с мастером безвозвратно уходит и его мир.

IV

МАТЕРИАЛЫ БУЛГАКОВСКОГО ФОНДА ОТДЕЛА РУКОПИСЕЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Фонд 562 (вторая цифра обозначает номер картона; третья – единицы хранения).

562-6-1 «Мастер и Маргарита» «Сын...» <«Гастроль...»>, <«П[одкова иностранца?] »>, <«Черный маг»>роман (с вариациями названия).
Первая редакция (гл. I – начало 15-й). 1928 (?) – начало 1929. На обложке наклейка с авторской надписью «Черновики романа. Тетрадь I».

562-6-2 /«Мастер и Маргарита»/ [Копыто инженера] роман. Вторая редакция (главы 1–4, конец 7-й, 15-я). Не ранее 1928 – не позднее 1929. Авторская надпись – на бумажной наклейке синим карандашом: «Черновики романа. Тетрадь II».

562-6-3 /«Мастер и Маргарита»/ Наброски отдельных глав третьей редакции романа. 1931. На титульном листе надпись рукою автора «Черновики романа. Тетрадь I. 1929–1931».

562-6-4 /«Мастер и Маргарита»/ Наброски отдельных глав третьей редакции. 1931.

562-6-5 /«Мастер и Маргарита»/. Третья редакция романа (главы 1–3, 6–7, 9 и гл. 7 новой нумерации. 1932. <ср. однако: на л. 47 дата рукой автора – 1.VII.1933>.

562-6-6 /«Мастер и Маргарита»/. Третья редакция романа (продолжение гл. 7 – гл. 9). 1933.

562-6-7 /«Мастер и Маргарита»/. Третья редакция (продолжение, гл. 10 – гл. 17). 1933.

562-6-8 /«Мастер и Маргарита»/ Третья редакция (продолжение гл. 17 – гл. 23 и начало гл. 19 в последующей редакции). 1933–1934.

562-7-1 /«Мастер и Маргарита»/ Третья редакция романа (продолжение гл. 23 и десять ненумерованных глав). 1934, июль – сентябрь.

562-7-2 /«Мастер и Маргарита»/ Третья редакция романа. Добавления и новые варианты отдельных глав. 1934, окт. 30 – 1935, июнь.

562-7-3 /«Мастер и Маргарита»/. Третья редакция романа (второй вариант последней, 37-й главы и окончание главы 16). 1936, июль 6.

562-7-4 /«Мастер и Маргарита»/ Четвертая редакция романа (гл. 1–3, 5), незаконченная. /Втор. пол. 1936–1937 гг.?/

562-7-5 /«Мастер и Маргарита»/ «Князь тьмы» – роман. Пятая редакция романа (гл. 1-я, начало 2-й, 3 – начало 8-й). 1937.

562-7-6 /«Мастер и Маргарита»/ «Князь тьмы» – роман. Пятая редакция романа, незаконченная (продолжение гл. 9 – гл. 13). 1937.

562-7-7 /«Мастер и Маргарита»/. Шестая редакция романа (гл. 1–7). 1937.

562-7-8 /«Мастер и Маргарита»/. Шестая редакция романа (продолжение гл. 7–13). 1937.

562-7-9 /«Мастер и Маргарита»/. Шестая редакция романа (главы 14–18). 1937.

562-7-10 /«Мастер и Маргарита»/. Шестая редакция романа (продолжение главы 18 – гл. 23) 1937–1938.

562-7-11 /«Мастер и Маргарита»/. Шестая редакция романа (продолжение гл. 23 – гл. 25). 1938.

562-7-12 /«Мастер и Маргарита»/. Шестая редакция романа (продолжение главы 25 – гл. 30). 1938.

562-8-1 «Мастер и Маргарита» – роман. Материалы к 6-й и 7-й редакциям (планы, выписки, календарь романа, варианты имен героев, записи наблюдений над

положением луны на небосклоне, зарисовки плана Ершалаима и т.п.). 1938–1939.

562-8-2 «Мастер и Маргарита». Седьмая редакция романа. Часть I (гл. 1–18) /1938, мая 29 – июня 10/. На титульном листе надпись рукой автора: «Черновой, неправленый экземпляр. М. Булгаков. 21 августа 1938 г.».

562-8-3 «Мастер и Маргарита». Седьмая редакция романа. Часть II (гл. 19–32). 1938, июля 11–24. На титульном листе надпись рукой автора: «М. Булгаков. Роман «Мастер и Маргарита». Черновой, неправленый экземпляр. М. Булгаков. 21 августа 1938 г.»

562-9-1 «Мастер и Маргарита». Поправки к 1-й главе седьмой редакции романа и эпилог. /1938–1939/

562-9-2 «Мастер и Маргарита». Седьмая редакция романа. Часть I и II. 1938 / мая 29 / – июня 24. Машинопись с немногими позднейшими машинописными и рукописными (неустановленного лица) поправками и вставками (экземпляр единственной прижизненной перепечатки).

562-10-1 «Мастер и Маргарита». Новые варианты отдельных страниц восьмой редакции романа. 1939 окт. 4 – [1940].

562-10-2 «Мастер и Маргарита». Восьмая редакция романа, части I и II.

Машинописная копия 1938 г. с авторской правкой конца 1939 – нач. 1940 гг., рукою М.А. Булгакова и рукою Е.С. Булгаковой под его диктовку. <...> На титульном листе дата красным карандашом рукою М.А. Булгакова «24.VI.38 г.»; тем же карандашом зачеркнут эпиграф.

562-17-10 Устные рассказы, записанные по памяти Е.С. Булгаковой.

562-17-11 Записи разговоров М.А. Булгакова в последние дни его жизни. 1940, 9 февраля – марта 8. – 5 лл.

562-17-17 Записная книжка 1939–40 гг. с записями творческого характера (выписки, наметки замыслов, те-

мы для будущей разработки). 1939, ноябрь – 1940, февраль.

562-17-18 Заметки для памяти. 1930-е гг. – 4 лл.

562-23-2 Пометы на статье И. Миримского «Социальная фантастика Гофмана» (журнал «Литературная учеба», 1938. № 5).

562-25-1 Пометы на записках Д.Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим» / «Исторический вестник», 1881. №6/(1920–1930-е гг.).

562-26-6 Пометы на книге П. Флоренского «Мнимости в геометрии» (М.: Поморье, 1922).

562-26-7 Пометы в книге С. Фонвизина «Семь месяцев в Египте и Палестине». СПб., 1910. (1939).

562-27-2 Альбом вырезок.

562-27-3 Вырезки из газет и журналов.

562-27-4 Тоже.

562-28-11 Альбом с биографическими документами.

562-28-24 Булгакова Е.С. Дневник 1934–1936 гг.

562-28-25 Булгакова Е.С. Дневник 1936–1937 гг.

562-28-26 Булгакова Е.С. Дневник 1937-1938 гг.

562-28-27 Булгакова Е.С. Дневник 1938 г.

562-28-28 Булгакова Е.С. Дневник 1938–1939 гг.

562-28-29 Булгакова Е.С. Дневник 1939–1940 гг.

562-30-16 Документы по истории болезни М.А. Булгакова.

562-30-17 Документы по истории болезни М.А. Булгакова.

562-54-20 Выписки из рукописей М.А. Булгакова и из источников, связанных с творческой работой писателя.

562-24-24 Пояснительная надпись Е.С. Булгаковой на печатном издании джаз-фокстрота «Аллилуйя». Музыка В. Юманса (М., 1929).

РАБОТЫ АВТОРОВ КОММЕНТАРИЯ

Белобровцева И. Мотив гомункулуса в творчестве Михаила Булгакова // Булгаковский сборник II, Таллинн, 1994. С. 47–57.

Белобровцева И. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста // Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. Тарту, 1997.

Белобровцева И., Кульюс С. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова как «эзотерический» текст: «масонский» слой романа // Булгаковский сборник I. Таллинн, 1993. С. 30–39.

Белобровцева И., Кульюс С. Периферия романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Конференция «Литература и периферия» в память Рейна Крууса (1957–1992). Таллинн, 1993.

Белобровцева И., Кульюс С. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как эзотерический текст // Блоковский сборник. XII. Тарту, 1993. С. 158–178.

Белобровцева И., Кульюс С. Автомодель творчества Михаила Булгакова: Булгаков – читатель Гофмана // Булгаковский сборник II. Таллинн, 1994. С. 26–36.

Белобровцева И., Кульюс С. «Бывают странные сближенья...»: «Мастер и Маргарита» – постмодернистский роман? – Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V. Slavica Helsingiensia 16. Helsinki, 1996. С. 375–383.

Белобровцева И., Кульюс С. Человек и «сверхчеловек» (К проблеме: Булгаков и Ницше) // Рижский филологичес-

кий сборник. Вып. 2. Словесность и эволюция культуры. Рига, 1997. С. 130–141.

Белобровцева И., Кульюс С. Иностранец в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаковский сборник III. Таллинн, 1998. С. 57–67.

Белобровцева И., Кульюс С. Проблема прототипов в творчестве М. Булгакова (очевидное и скрытое) // Блоковский сборник XIV. Тарту, 1998. С. 168–187.

Белобровцева И., Кульюс С. Михаил Булгаков в 1934–1936 гг.: на пути к мифу // Филологические чтения 1996. Daugavpils, 1998. С. 106–115.

Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Несколько замечаний об игре в сцене бала // Acta Universitatis scientarum socialum et artis educandi Tallinnensis. Humaniora 13. Таллин, 1998. С. 99–108.

Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: поэтика эпилога // Acta Universitatis scientarum socialum et artis educandi Tallinnensis. Humaniora 13. Таллин, 1998. С. 109–118.

Белобровцева И., Кульюс С. Конец текста как отсутствие конца: к проблеме финала в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 6. Тарту, 1998. С. 257–266.

Белобровцева И., Кульюс С. К статье Э. Бескина «Кремовые шторы» // Булгаковский сборник III. Таллин, 1998. С. 126.

Белобровцева И., Кульюс С. К статье А. Меньшова «Москва в 1928 году». – Булгаковский сборник III. Таллин, 1998. С. 130–134.

Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалогическое слово в романе // Булгаковский сборник III. Таллин, 1998. С. 89–98.

Белобровцева И., Кульюс С. Ершалаим в булгаковском мифе о «мировых городах» // Oh, Jerusalem! Studi Slavi Dipartimento di linguistica Universita Degli Studi di Pisa (11)

The Center for the Study of Slavic Languages and Literatures of the Hebrew University of Jerusalem. (Jews and Slavs) Pisa-Jerusalem, 1999. С. 221–230.

Белобровцева И., Кульюс С. А. Пушкин и Сашка Рюхин: «Медный всадник» в «Мастере и Маргарите» // Пушкинский юбилейный. Иерусалим, 1999. С. 161–168.

Белобровцева И,, Кульюс С. «Стальные перья, стальные крылья» (Мотив полета в творчестве Булгакова) // Михаил Булгаков на исходе XX века. СПб., 1999. С. 145–150.

Белобровцева И., Кульюс С. «История с великими писателями»: Пушкин – Гоголь – Булгаков // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 2. Тарту, 2000. С. 257–266.

Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Краткий комментарий. Таллинн: Коолибри, 2001.

Белобровцева И., Кульюс С. «История с великими писателями»: Пушкин – Гоголь – Булгаков // Salidzinosa Literaturzinatne. Austumeiropa un pasaule. Teorijas un Interpretacijas. Riga, 2001. С. 65–72.

Белобровцева И,, Кульюс С. «Поезда иного следования»: Михаил Булгаков и Юрий Слезкин // Булгаковский сборник IV. Таллинн, 2002. С. 20–31.

Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: опыт комментария. Таллинн, 2004.

Белобровцева И., *Кульюс С.* Михаил Булгаков в 1934–1936 годах: на пути к мифу. Текст. Поэтика. Стиль. Екатеринбург, 2004. С. 207–217.

Кульюс С. «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе) // Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. Тарту, 1998.

Кульюс С., *Туровская С.* Гастрономические артефакты в творчестве М. Булгакова: постановка проблемы // Булгаковский сборник II. Таллин, 1994. С. 70–79.

Кульюс С., Туровская С. Поэтика a la carte (Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Булгаковский сборник II. Таллин, 1994. С. 90–95.

Кульюс С., Хютт В. О поэтике М. Булгакова: «Мастер и Маргарита» как «трансцендентальный» роман // Булгаковский сборник II. Таллин, 1994. С. 20–25.

ЛИТЕРАТУРА

I

Булгаков М. 1989–1990. Собр. соч. в 5 т. Т. 1–5. М. (ссылки на это издание даны в основном тексте в скобках с указанием тома и страницы).

Булгаков М. 1983. Якобы деньги. Из черновых тетрадей романа «Мастер и Маргарита». // Даугава. № 10. С. 117–125.

Булгаков М. 1984. Копыто инженера. Три отрывка из черновых редакций романа «Мастер и Маргарита» // Памир. № 7. С. 44–64.

Булгаков М. 1988. М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.

Булгаков М. 1989. Письма. Жизнеописание в документах. М.

Булгаков М. 1990. Избранные произведения. Киев.

Булгаков М. 1990а. Под пятой: Мой дневник. М. (Б-ка «Огонек». 1990. № 39).

Булгаков М. 1991. Мастер и Маргарита. Ранние варианты // Наше наследие. № 3. С. 58–78.

Булгаков М. 1992. Великий канцлер. Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М.: Новости.

Булгаков М. 1993. Неизвестный Булгаков. М.: Книжная палата.

Булгаков М. 1994. Пьесы 1930-х годов. СПб.: Искусство-СПб.

Булгаков М. 2000. Мастер и Маргарита. СПб.: Азбука.

II

Аверинцев С.С. 2000. София-Логос. Словарь. Киев: Дух и литера.

Авилова Н. 1994. Как летела Маргарита // Вечерняя Москва. 8 сент. С. 4.

Амбелен Р. 1993. Драмы и секреты истории. М.: Прогресс.

Андреевский Г. 1998. Москва 20–30-е годы. М.

Апокрифы 1994. Апокрифы древних христиан. СПб.

Ардов М. 1992. Прочтение романа // Столица. № 42. С. 55–57.

Афиногенов А. 1977. Избранное в двух томах. Т. 2. Письма и дневники. М.

Балонов Ф. 1991а. Безумству блаженных не пел он песни // Смена. № 109–110. 5 мая. С. 6.

Балонов Ф. 1991б. «Да почиет в мире!» //Антракт. № 2. С. 5.

Балонов Ф. 1991в. Призрачный свет и светлый покой // Невское время. 20 августа. С. 4.

Балонов Ф. 1992. Апрельский рассказ неизвестного Ильфа // Аничков Мост. Апрель. № 13. С. 5.

Балонов Ф. 1995. Две судьбы одной музы // Вестник Псковского вольного ун-та. Т. 2. № 1–3. С. 96–101.

Барков А.Н. 1994. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Альтернативное прочтение. Киев.

Безродный М. 1988. Об одном источнике романа «Мастер и Маргарита» // Рус. литература. С. 205–208.

Безродный М. 1992. Об одном приеме художественного имяупотребления (Nomina sunt odiosa) // В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана. Тарту: ТГУ. С. 210–217.

Безродный М. 1996. Конец цитаты. М.

Белозерская-Булгакова Л. Е. 1990. Воспоминания. М.

Бень Е. 1979. Об одном литературном вечере // Вопросы литературы. № 10. С. 179.

Березарк И. 1972. Память рассказывает. Л.: Сов. писатель.

Вескин Э. 1926. Вот почему не фокстрот // Новый зритель. 1926. № 52. 28 декабря. С. 4–5.

Бессонов В.А., Янгиров Р.М. 1990. Большой Гнездниковский переулок, 10. М.

Блок А. 1962. Собр. соч. в 8 т. Т. 5. М.–Л.: ГИХЛ. С. 425–436.

Блоковский 1964. Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года. Тарту: ТГУ.

Бобров С. 1998. «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и/или Москва? // Булгаковский сборник III. Таллин. С. 45–56.

Боголюбов А.Н. 1988. Как попал в роман М.А. Булгакова чернокнижник Герберт // Природа. № 8. С. 122–126.

Брюс Я.В. 1875. Первобытный Брюсов календарь с начала первого его выхода при жизни Брюса с портретом и биографией... Харьков: Тип. Росинского.

Булгаковский 1993, 1994, 1998, 2002 // Булгаковский сборник I, II, III, IV.

Бунин И.А. 1966. Господин из Сан-Франциско. Собр. соч. в девяти т. Т. 4. М.: Худ. литература.

Бэлза И.Ф. 1979. Генеалогия «Мастера и Маргариты». Контекст 1978. С. 156–248.

Бэлза И. 1989. Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» // Дантовские чтения 1987. М. С. 58–90.

Бэлза И. 1991. Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. № 5. С. 55–83.

Бюклинг Л. 1994. Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому (годы эмиграции, 1938–1951). СПб.

Вайль П., Генис А. 1986. Булгаковский переворот // Континент. № 47. С. 351–374.

Вайскопф М., Толстая Е. 1994. Москва под ударом, или Сатана на Тверской: «Мастер и Маргарита» и предыстория ми-

фопоэтического «московского текста» // Лит. обозрение. № 3–4. С. 87–90.

Бахтин Б. 1988. Булгаков и Гоголь: материалы к теме // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.

Возвращение 1991. Возвращение. Выпуск первый. М.

Воспоминания 1988. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.

Вулис А. 1989. Вакансии в моем альбоме. Ташкент. С. 225–313.

Вулис А. 1990. Поэтика Мастера // Звезда Востока. № 10. С. 130–136. № 11. С. 107–122.

Вышеславцев Б. 1955. Вечное в русской философии. Нью-Йорк.

Гаврюшин Н. 1991. Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы, № 8. С. 75–88.

Галинская И. Л. 1986. Загадки известных книг. М. С. 65–125.

Галинская И. 1989. Ключи даны: Шифры Михаила Булгакова // Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М. С. 270–301.

Гаспаров Б.М. 1994. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука.

Гачев Г. 1994. Русский Эрос. «Роман» Мысли с Жизнью. М.: Интерпринт.

Гете И. В. 1997. Стихотворения. Фауст. Москва: Рипол Классик.

Глоба П., *Романов Б.* 1993. Оккультный Булгаков. Минск: РИА–«Азбука».

Гоголь Н.В. 1952. Гоголь в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ.

Гоголь Н.В. 1966/1967. Собр. соч.: в 7 томах. Т. 1. М.: Худ. литература.

Дерид В. 2002. «Надежда и воспоминания как два главных источника радости для человека» // Булгаковский сборник

IV. Материалы по истории рус. литературы XX в. Таллинн: TPU Kirjastus. С. 135–149.

Дневник 1990. Дневник Елены Булгаковой. М.: Книжная палата.

Древс А. 1924. Миф о Христе. М.

Дюма 1955. Дюма А. Королева Марго. Баку.

Ермолинский С. 1990. Из записок разных лет. Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. М.: Искусство.

Золотоносов М. 1991а. «Еврейские тайны» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Согласие. № 5. С. 34–50.

Золотоносов М. 1991б. «Мастер и Маргарита»: еврейские тайны // Час пик. 13 мая. С. 10.

Золотоносов М. 1991в. «Сатана в нестерпимом блеске...»: О некоторых новых контекстах изучения «Мастера и Маргариты» // Лит. обозрение. № 5. С. 100–107.

Из дневника 2002. Из дневника Е.С. Булгаковой // М. Булгаков. Записки покойника / Коммент. А. Кобринского. СПб.: Академический проект.

Иисус 1998. Иисус Христос в документах истории. Пбг: Алетейя.

Икрамов К. 1993а. «Постойте, положите шляпу...» (К вопросу о трансформации первоисточников) // Новое лит. обозрение. № 4. С. 177–196.

Икрамов К. 1993б. Трагедия затаенного стыда // Независимая газета. 1993. 3 марта.

Ильф И., Петров Е. 1994. Двенадцать стульев. Золотой теленок. М.

Иосиф Флавий 1990а. Иудейские древности. СПб.: Типо-литография А.Е. Ландау.

Иосиф Флавий 1990б. Иудейская война. СПб.: Типо-литография А.Е. Ландау.

Иоффе С. 1991. Тайнопись в «Собачьем сердце» Михаила Булгакова // Литератор. № 8. С. 6–7.

История 1992. История СССР (1917–1991) в анекдотах. б.м.

Йованович М. 1980. Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты» // 36. Матице Српске за славистику. Нови Сад. № 18. С. 109–123.

Йованович М. 1982. «Братья Карамазовы» как литературный источник «Мастера и Маргариты» // 36. Матице Српске за славистику. Нови Сад. № 23. С. 33–51.

Йованович М. 1986. Еще раз о шахматной сцене // 64. Шахматное обозрение. 1986. № 2.

Йованович М. 1989. Булгаков и Данте: «Божественная комедия» как литературный источник «Мастера и Маргариты» // StudiaSlavica Hung. (Budapest). № 35/1–2. С. 107–115.

Каганская М., Бар-Селла З. 1984. Мастер Гамбсъ и Маргарита. Тель-Авив.

Каждан А.П. 1966. Историческое зерно предания об Иисусе Христе // Наука и религия. № 6.

Казакова Н.А., Мавлеев Е.В. 1976. Отражение западной легенды о Понтии Пилате в «Хождении во Флоренцию» 1437–1440 гг. // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М.: Наука. С. 94–105.

Кандинский В. 1992. О духовном в искусстве. М.: Архимед.

Кант И. 1908. Религия в пределах чистого опыта. СПб.

Кант И. 1964. Сочинения в 6 т. Т.3. М.

Карпов П. 1991. Пламень. Русский ковчег. Из глубины. М.

Карсавин Л.П. 1918. Культура средних веков. Пг.

Кацис Л. 1994. Новая «Дьяволиада» // Сегодня. 1994. 22 января.

Керлот Х.Э. 1994. Словарь символов. М.: REFL-book.

Кончаковский А. 1997. Библиотека Михаила Булгакова. Реконструкция. Киев.

Кораблев А. 1991. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. № 5. С. 35–52.

Корнеев А. 1990. Загадка одного четверостишия // Лазурь. Лит.-худ. и критико-публицист. альманах 2. М.: Прометей. С. 276–283.

Косович И. 1991. К вопросу о масонской традиции в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Тезисы республиканских булгаковских чтений. Черновцы. С. 104–105.

Круговой Г. 1979. Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал (Нью-Йорк). № 134. С. 47–81.

Круговой Г. 1982. Эмблематика чисел в «Мастере и Маргарите» // Грани № 123. С. 197–222.

Кулешова В.Д. 1978. Имя собственное как стилистическая единица речи в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы филологии. Алма-Ата. С. 169–178.

Кушлина О., Смирнов Ю. 1986. Магия слова: Заметки на полях романа «Мастер и Маргарита» // Памир. № 5. С. 159–167. № 6. С. 109–123.

Кушлина О., Смирнов Ю. 1987. Поэтика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Душанбе.

Кушлина О., Смирнов Ю. 1988. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: СТД РСФСР. С. 285–303.

Лакшин В. 1989б. Закон палаты. М.: Сов. писатель. С. 235–265.

Лебина Н.Б. 1999. Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии. 1920/1930 годы. СПб.

Леви Э. 1995. Ритуал трансцендентальной магии. М.

Леонов Л. 1928. Вор // Красная новь. № 4.

Леонов Л. 1933. Скутаревский. М.: Сов. литература.

Лесскис Г.А. 1990. Комментарии к роману «Мастер и Маргарита» // М. Булгаков. Собр. соч. в 5 т. Т.5. М.: Худ. литература. С. 607–664.

Лесскис Г.А. 1999. Триптих М.А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия». «Записки покойника». «Мастер и Маргарита». Комментарии. М.

Литературная 1930. Литературная энциклопедия. Т. 1. М.: Издательство Коммунистической академии.

Лосев В. 2000. Комментарии // М. Булгаков. Великий канцлер. Князь тьмы. М.: Гудьял пресс.

Лотман Ю.М. 1981. Текст в тексте. Труды по знаковым системам 14. Тарту. С. 3–18.

Лотман Ю.М. 1986 Заметки о художественном пространстве. Труды по знаковым системам 19. Тарту. С. 25–43.

Лотман Ю.М. 1992. Избранные статьи в трех томах. Т. 1–3. Таллин: Александра.

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. 1977. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Уч. зап. ТГУ. Вып. 414. Тарту. С. 3–36.

Магомедова Д.М. 1985. «Никому не известный композитор-однофамилец» (О семантических аллюзиях в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Изв. АН СССР, сер. лит. и яз. Т. 44. № 1. С. 83–86.

Мамардашвили М.К. 1990. Сознание как философская проблема // Вопросы философии. № 10. С. 3–18.

Мандельштам Н. 1990. Вторая книга. М.: Московский рабочий.

Манн Ю.В. 1976. Поэтика русского романтизма. М.

Мариенгоф А. 1927. Роман без вранья. Л.

Марло К. 1949. Трагическая история доктора Фауста. М.: ГИХЛ.

Материалы б. г. Материалы по масонству в России. Архив Н.Ф. Романченко. Б. м.

Масонство 1991. Масонство в его прошлом и настоящем. Т. 1–2. М.: Изд. СП «ИКПА».

Маяковский В. 1958. Вредитель. – ПСС в 13 томах. Т. 9. М.: ГИХЛ. С. 157–158; 183–186.

Менегетти А. 1991. Словарь образов. Практическое руководство по имагогике. Л.: «Экос» ассоциация онтопсихологии.

Минаков А.В. 1998. Символика романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Паруса.

Мифы 1987. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1–2. М.: Сов. энциклопедия.

Михаил 1991. Михаил Булгаков: Современные толкования. К 100-летию со дня рождения. 1891–1991. М.: ИНИОН.

Михаил и Елена 2001. Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты. М.: Вагриус.

Михайлов А. 1993. Точка пули в конце пути. Жизнь Маяковского. М.: Планета.

Морамарко М. 1990. Масонство в его прошлом и настоящем. М.

Мочульский К. 1994. Диспут о литературе и театре 26 мая 1925 г. // Независимая газета. 1994. 12 октября. С. 3.

Мягков Б. 1993. Булгаковская Москва. По следам булгаковских героев. М.: Моск. рабочий.

Мягков Б. 1994. Последние дни Михаила Булгакова (фрагменты литературно-биографической хроники) // Булгаковский сборник II. Таллин: ТПУ. С. 114–135.

Немцев В.А. 1991. Михаил Булгаков: становление романиста. Саратов: СГУ.

Нинов А. 1997. «Новенькие» на балу у Сатаны: Еще раз об одной зашифрованной сцене романа «Мастер и Маргарита» // Невское время. № 101. 7 июня.

Новикова М. 1995. Что есть «покой»? // Collegium. (Киев). № 1–2. С. 109–117.

Орлинский А. 1926. Против булгаковшины // Новый зритель. № 41. 12 октября. С. 3–4.

Орлов М. 1991. История сношений человека с дьяволом. М.: Интербук.

Ортега-и-Гассет Д. 1991. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М. С. 230–263.

Осокина Е.А. 1995. За зеркальной дверью Торгсина // Отечественная история. № 2. С. 86–104.

Панин Д. 1992. О «Мастере и Маргарите» Булгакова // Лит. новости. № 19.

Паршин Л. 1991. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М.: Книжная палата.

Пастернак Б. 1991. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. М.: Худ. литература.

Петровский М. 1987. Два мастера: Владимир Маяковский и Михаил Булгаков // Лит. обозрение. № 6. С. 30–37.

Петровский М. 1990а. Городу и миру: Киевские очерки. Киев.

Петровский М. 1991. Петровский М. Мифологическое городоведение Михаила Булгакова // Театр. № 5. С. 14–32.

Пимонов В. 1985. Загадка Маргариты // 64. Шахматное обозрение. № 17. С. 25.

Похлебкин В.В. 1989. Международная символика и эмблематика (Опыт словаря). М.: Международные отношения.

Рабинович В.Л. 1979. Алхимия как феномен средневековой культуры. М.

Рабинянц А. 1991. Размышления о Дубельте Булгакова // Лепта. № 5. С. 161–164.

Ремизов А. 1988. Неуемный бубен. Кишинев.

Ренан Э. 1990. Жизнь Иисуса. М.: СП Терра, СП Вся Москва.

Ренан Э. 1911. Апостолы. СПб.: Электропечатня К. А. Четверикова.

Ржевский Л. 1990. Пилатов грех (О тайнописи в романе «Мастер и Маргарита») // Ржевский Л. К вершинам творческого слова. Norwich University Press. С. 121–142.

Руднев В. 1993. Феноменология события // Логос. № 4. С. 226–238.

Румянцев Н.В. 1929. Иосиф Флавий об Иисусе и Иоанне Крестителе // Атеист. № 36.

Сазонова Л.И., Робинсон М.А, 1997. Миф о дьяволе в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Труды отд. др.-рус. лит-ры 50 (1997). С. 763–784.

Свенцицкая И. 1965. Запрещенные евангелия. М.: Изд. политической литературы.

Свенцицкая И.С. 1988. Раннее христианство: страницы истории. М.

Священная 1991. Священная книга Тота. Великие Арканы Таро. Абсолютные начала Синтетической Философии Эзотеризма. М.

Селиванова Н. 1997. За кулисами рая // Известия. 18 ноября.

Семена А. 1991. Русское масонство в XVIII веке // Масонство в прошлом и настоящем. Т. 1. М.

Серль Дж. Р. 1989. Собственные имена // Даугава. № 12. С. 110.

Символы 1912. Символы Таро, философии оккультизма в рисунках и числах. С.-Петербург.

Смирнов Ю. 1991. Весь этот джаз... // Памир. № 5. С. 130–144.

Смирнов Ю. 1991а. «Музыка» Михаила Булгакова // Сов. музыка. № 5. С. 60–64.

Соколов Б.В. 1989. Введение в комментарий. Комментарий. – М. Булгаков. Мастер и Маргарита. М.: Высшая школа. С. 483–558.

Соколов Б.В. 1991. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. М.: Наука.

Соколов Б,В. 1992. Андрей Белый и Михаил Булгаков // Русская литература № 2. С. 42–55.

Соколов Б.В. 1996. Энциклопедия булгаковская. М.: ЛОКИД-МИФ.

Солженицын А. 1975. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. Paris: YMCA-PRESS.

Таллинский 1932. Новые деньги в СССР // Таллинский русский голос. 5 февраля. С. 2.

Творчество 1991а. Творчество Михаила Булгакова. Л.

Творчество 1992. Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения. Сб. научных работ. Киев.

Творчество 1994. Творчество Михаила Булгакова: Исследования и материалы. Кн. 2. СПб.: Наука.

Терлецкий В.Н. 1911. Масонство в его прошлом и настоящем. Полтава: Тип. Г. И. Маркевича.

Толстая Е. 1991. Бродяга из Гамлы и «Царь Иудейский»: об одном источнике булгаковского романа // Согласие. № 5. С. 20–33.

Топоров В.Н. 1971. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Тр. по знак. системам, 5. Тарту. С. 9–62.

Туровская С. 2002. Ложь как искусство и как литературный прием: об одном мотиве в романе «Мастер и Маргарита» // Булгаковский сборник IV. Таллин: TPU Kirjastus. С. 69–79.

Файман Г.С. 1981. На полях исследований о Булгакове: Заметки читателя // Вопросы литературы. № 12. С. 203–209.

Файман Г. 1994. Жизнь превращаемых. Глазами НКВД // Независимая газета. 13 мая. С. 5.

Файман Г. 1995. Лубянка и Михаил Булгаков // Рус. мысль. № 4079. 25–31 мая. С. 11–12. № 4080. 1–7 июня. С. 11.

Фаррар Ф.В. 1893. Жизнь Иисуса Христа. СПб.: Изд. книгопродавца И. Л. Тузова.

Федоров Ф.П. 2004. Художественный мир немецкого романтизма. Структура и семантика. Москва: МИК.

Фейхтвангер Л. 1990 Москва. 1937. М.

Финдель И.Г. 1872–1874. История франк-масонства от возникновения его и до настоящего времени. Т. 1–2. СПб.

Флакер А. 1996. Флакер А. От массового зрелища до демонстрации // Russian Literature. XL–III, 1 Oct. 1996, pp. 309–318; p. 313.

Флоренский П.А. 1988. О литературе // Вопросы литературы. С. 146–176.

Форш О. 1974. Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л.

Холл М.П. 1992. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Т. 1–2. Новосибирск: ВО Наука.

Цирк 1979. Цирк. Маленькая энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия.

Цуккер А. 1926. Джаз-банд // Новый зритель. 9 марта. № 10. С. 3–5.

Черникова Г. 1971. О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Timisoara Ser. Stinte filologice. Vol. X, 214–215.

Чосер Дж. 1973. Кентерберийские рассказы. М.: Худ. литература. С. 457–475.

Чудакова М.О. 1976. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. № 1. С. 218–253.

Чудакова М.О. 1977. Архив М.А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // Зап. ОР ГБЛ. Вып. 37. М.: Наука. С. 25–151.

Чудакова М.О. 1979. Булгаков и Гоголь // Русская речь. № 2. С. 38–48. № 3. С. 55–59.

Чудакова М. 1985. Михаил Булгаков: его партнеры, его сочинения // 64. Шахматное обозрение. № 18.

Чудакова М.О. 1988. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга.

Чуковская Л.К. 1997. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. М.: Согласие.

Шварц А. 1988. Жизнь и смерть Михаила Булгакова. Документированное повествование. Нью-Йорк: Эрмитаж.

Шиллер Ф. 1937. Собр. соч. в 8 томах. Т. 1. М.: Academia.

Штраус Д.Ф. 1992. Жизнь Иисуса. М.: Республика.

Шюре Э. б.г. Великие Посвященные. Очерк эзотеризма религий. М.: СП Книга-Принтшоп (репринт. изд. 1914 г.).

Эльбаум Г. 1981. Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Анн Арбор: Ардис.

Эрдман Н. 1990. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство.

Эренбург И. 1923. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. М.-Пг.: Госиздат.

Эткинд А. 1994. Эрос невозможного. История психоанализа в России. М.: Гнозис.

Яблоков Е.А. 2001. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры.

Яновская Л. 1983. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель.

Яновская Л. 1987. Публикуется Михаил Булгаков. Заметки текстолога // Вопросы литературы. № 1. С. 205–213.

Яновская Л. 1989. Треугольник Воланда и Фиолетовый рыцарь. О «тайнах» романа «Мастер и Маргарита» // Таллин. № 4. С. 101–113.

Яновская Л.М. 1992. Треугольник Воланда. К истории романа «Мастер и Маргарита». Киев.

Янушкевич А.С. 1997. В.А. Жуковский в мире романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Пушкин и другие. / Сб. статей к 60-летию проф. С.А. Фомичева. Новгород. С. 273–283.

Ярхо Б.И. 1916. План и конспект лекций Б.И. Ярхо о нечистой силе в немецкой литературе до 1487 г. РГАЛИ. Ф. 2186. Оп. 1. Ед. хр. 60.

Ярхо В.Н. 2003. Внутри и вне Садового кольца. М.: Лабиринт.

Barratt, A. 1987. Between Two Worlds: A Critical Introduction to *The Master and Margarita.* Oxford.

Beatie, B.A., Powell, Ph. W. 1981. Bulgakov, Dante and Relativity. Canadian-American Slavic Studies 2–3. XV. P. 250–270.

Curtis, J.A.E. 1987. Bulgakov's Last Decade: The Writer as a Hero. Cambridge.

Ericson, E.E. 1974. The Satanic Incarnation: Parody in Bulgakov’s „The Master and Margarita“ // The Russian Review. Vol. 33. No 1. Stanford. P. 20–36.

Fiene, D.M. 1984. Note on May Eve, Good Friday and the Full Moon in Bulgakov’s *The Master and Margarita //* Slavic and East European Journal, XXVIII. P. 533–537.

Haber, E. 1975. The Mythic Structure of Bulgakov’s „The Master and Margarita“ // The Russian Review. October. Vol. 34. No 4. P. 382–409.

Krugovoy, G. 1985. The Jesus of the Church and the Yeshua of Mikhail Bulgakov // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA XVIII. P. 201–221.

Mahlow, E.N. 1975. Bulgakov’s *The Master and Margarita:* The Text as a Cipher. New York.

Mikulasek, M. 1989. Der Roman „Master i Margarita“ von Michail Bulgakov und die Gnosis // Wiss. Ztsch. der Friedrich Schiller University. Jena Jg. 38. No 1. S. 113–118.

Milne L. 1977. The Master and Margarita – a Comedy of Victory. Birmingham Slavonic Monographs. Birmingham.

Pittman R.H. 1991. The Writer's Divided Self Bulgakov’s „The Master and Margarita“. Oxford.

Pope, R.W.F. 1977. Ambiguity and Meaning in „The Master and Margarita“: The Role of Afranius // Slavic Review. Vol. 36. No 1. P. 1–24.

Powell, Beatie 1976. Powell, Ph., Beatie, B. Notes on Chronology and Imagery in „The Master and Margarita“ // Russian Literature Triquarterly. Spring. Triquarterly. No 3. P. 431–434.

Pruitt S. 1981. St. John and Bulgakov: The Model of a Parody of Christ // Canadian-American Slavic Studies. Montreal. Vol. 15. Nos 2/3 . P. 312–320.

Sharratt, B. 1984. The Characters of *The Master and Margarita.* – Atti del convegno „Michail Bulgakov“. – Instituti di Lingue e Letterature dell’Europa Orientale. Universita Degli Studi di Milano. P. 523–537.

Schonfield, Hugh J. 1967. The Passover Plot: New Light on the History of Jesus. N.Y.

Taranovski-Johnson V. 1981. The Thematic Function of the Narrator in „The Master and Margarita“ // Canadian-American Slavic Studies. XV. P. 271–286.

Tikos, L. 1981. Some Notes on the Significance of Gerbert Aurillac in Bulgakov’s „The Master and Margarita“ // Canadian-American Slavic Studies. Montreal. Vol. 15. Nos. 2/3 . P. 321–329.

Weeks 1984. Weeks L.D. Hebraic Antecedents in „The Master and Margarita“: Woland and Company Revisited // Slavic Review. Vol. XLIII. P. 225–236.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

ИРИНА БЕЛОБРОВЦЕВА

СВЕТЛАНА КУЛЬЮС

РОМАН М. БУЛГАКОВА МАСТЕР И МАРГАРИТА

КОММЕНТАРИЙ

Общая издательская идея В.Т. Бабенко
Распорядительный редактор О.И. Лютова
Бильд-редактор П.К. Бем
Исправные корректоры Т.Г. Крастошевская,
И.О. Горбатовская
Системный координатор А.В. Скорондаев

Редактор Л. Левина

Директор издательства М.К. Харитонов

Подписано в печать 05.02.2007
Формат 60x90/16
Гарнитура NewBaskervilleC
Тираж 25 000 экз. 1-й завод – 7 000 экз.
Заказ № 955

Книжный Клуб 36.6
107078, Москва, Рязанский пер., д. 3
тел.: +7 (495) 5404544
email: club366@aharu
Информация в Интернете: www.club366.ru

Отпечатано в ОАО ИПК
«Ульяновский Дом печати»
432980 г. Ульяновск, ул. Гончарова, д. 14